# И.И. БРОДСКИЙ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО» · МОСКВА · 1973



И. А. БРОДСКИЙ

# ИСААК ИЗРАИЛЕВИЧ БРОДСКИЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО» · МОСКВА · 1973

В $\frac{812\text{-}0003}{024(01)\text{-}73}$ 7-73

# Предисловие

Творчество художника Исаака Израилевича Бродского, одного из зачинателей нового, социалистического искусства, тесно связано с историей зарождения советской реалистической живописи.

Художник разностороннего дарования — исторический живописец, портретист, пейзажист, крупный мастер рисунка, педагог, общественный деятель, собиратель произведений русского искусства, Бродский внес неоспоримый значительный вклад в советскую художественную культуру.

Его искусство принадлежит истории. Теперь уже можно с научной объективностью изучить и оценить большой труд мастера, избежав крайностей тех групповых пристрастий, которыми сопровождалась многообразная деятельность Бродского.

Закономерности идейного и творческого развития художника раскрываются в тесной связи с процессами политической и культурной жизни страны, освободительной борьбы нашего народа.

Два великих рубежа в истории России — революция 1905 года и Великая Октябрьская социалистическая революция — определяют важнейшие вехи творчества Бродского. Оно развивалось в сложные для русской культуры предреволюционные годы, полные глубочайших социальных конфликтов, в период подготовки и победы пролетарской революции и строительства новой, социалистической культуры.

Творчество Бродского в 1900—1917 годы, в условиях ожесточенной борьбы двух идейных течений, реакции и прогресса, неизбежно должно было испытать воздействие противоречий этой эпохи, которую В. И. Ленин характеризовал как период величайших классовых битв и революционной энергии пролетариата.

Мировоззрение Бродского, его творческое кредо, складывалось под воздействием революции 1905 года, а затем Великого Октября.

Бродский определился как художник, имеющий свой круг тем и свой подход к их раскрытию, еще в первое десятилетие нашего века. Занятия в Одесском художественном училище и в мастерской великого Репина в Академии художеств помогают понять реалистические истоки его творчества. Оно развивалось в русле национальной культуры, в традициях, близких мастерам «Союза русских художников», воспевавшим красоту родной природы и быта. Бродский был современником и сотоварищем известных художников К. Юона, А. Архипова, В. Бакшеева, А. Степанова, И. Грабаря, С. Жуковского, Л. Туржанского, С. Виноградова, В. Бялыницкого-Бирули, В. Переплетчикова, П. Петровичева и ряда других, чье творчество определило важный этап в развитии пейзажной живописи послелевитановской поры.

Но пейзажный жанр далеко не исчерпывал всех возможностей художника. Широкий диапазон дарования позволял ему успешно работать над большой многофигурной картиной, композиционным портретом, пейзажем, сатирическим рисунком, книжной иллюстрацией.

Октябрьскую революцию Бродский принял без колебаний, он открыто пошел ей навстречу, нисколько не сомневаясь в правильности избранного пути. Он понял, что революция открывает широчайшие пути для подлинно свободного искусства, независимого от буржуазных меценатов.

«Великая Октябрьская социалистическая революция с первых же дней глубоко захватила меня. Мне сразу сделалось ясно, что позорно современнику, а тем

более художнику, пройти безучастно мимо тех великих событий, которые не по дням, а по часам развивались перед нашими глазами. Я понял, что отобразить революционную эпоху и ее великих людей — долг каждого художника» [1].

Революция призвала художника к большому творчеству, насыщенному великими идеями времени. Откликаясь на призыв Ленина, он создал произведения, проникающие «в самую толщу широких трудящихся масс» [2].

Советская революционная тема, раскрытая с высоким мастерством, ясный реалистический язык сделали популярным творчество Бродского в нашей стране. Неутомимо борясь за реализм и партийность в искусстве, защищая прогрессивное, действенное искусство, участвующее в преобразовании жизни, он активно выступал против всех чуждых советской культуре проявлений буржуазной идеологии, против тлетворного воздействия формализма.

В годы, когда анархиствующие нигилисты пытались низвергнуть культурное наследие прошлого, передовые художники, связавшие свою судьбу с революцией, опираясь на ленинское учение о культуре, мужественно отстаивали верность традициям реализма. Своей творческой и общественной работой Бродский служил этой великой задаче. Он последовательно утверждал идейное, содержательное искусство, отражающее жизнь в ее новых революционных проявлениях.

Произведения Бродского, их политическая направленность, доходчивость, огромная популярность в массах дают возможность глубже понять такие важные проблемы, как искусство и жизнь, творчество и зритель, роль и формы воздействия партии на искусство.

Большое значение в деле подготовки мастеров искусства имела деятельность Бродского как педагога, директора Всероссийской Академии художеств.

Советское правительство высоко оценило плодотворную деятельность Бродского. В 1932 году ему было

присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. За выдающиеся заслуги в области советской живописи он был первым из работников искусств награжден в 1934 году орденом Ленина.

Преждевременная смерть в 1939 году оборвала жизнь художника, находившегося в полном расцвете творческих сил.

«Имя И. И. Бродского, одного из зачинателей советского реалистического искусства, крупного мастера нашей страны, будет памятно советскому народу»,— отмечалось в некрологе, напечатанном в «Правде» [3].

Задачей настоящей монографии является анализ и обобщение большого творческого пути Бродского, раскрытие своеобразия его художественной индивидуальности и оценка того значительного вклада, который он внес в русскую и советскую культуру.

Внизу полос публикуются документы, письма, отрывки из воспоминаний художника и его современников.

# I. В Одесском художественном училище

Исаак Израилевич Бродский родился 25 декабря 1883 года (6 января 1884) в селе Софиевке, недалеко от города Бердянска б. Таврической губернии, в семье мелкого торговца.

Софиевка — небольшое болгарское село, раскинувшееся среди бескрайних степных просторов Южной России. Природа этого края, яркое горячее солнце, жизнь в поле, тяжелый крестьянский труд навсегда запечатлелись в памяти художника.

В Софиевке у него было много друзей — дети болгарских крестьян-колонистов, с которыми он часто уходил в поле, на бахчи или в соседние большие села, где бывали воскресные ярмарки.

Склонность к рисованию проявилась у него рано, с пяти лет. В своей автомонографии «Мой творческий путь» художник вспоминает, что никаких особенных впечатлений, вызывавших интерес к изобразительному творчеству, в глухой деревушке, где он жил, не было. Висевшие в доме олеографии «Лес» Шишкина и «Закат» Клевера, полученные в виде бесплатного приложения к «Ниве», были единственными произведениями искусства, которые он знал в раннем детстве.

Первые его творческие опыты сводились к перерисовыванию и обрисовыванию чернилами узоров и виньеток в книжках и тетрадках; за этим занятием мальчик просиживал целые дни. Потом он стал изображать лошадок, избушки, ветряные мельницы, увлекаясь настолько, что отдавал все сладости деревенским мальчикам в обмен на тетради для рисования. От обводки и копирования юный художник постепенно перешел к самостоятельным работам. Он легко, по памяти, воспроизводил все, что привлекало его внимание,— впервые уви-

денный пароход с трубой и большими колесами, городового в мундире, с оранжевыми «фитилями», циркачей на городской площади, балансирующих на проволоке...

Когда мальчику исполнилось шесть лет, его привезли из Софиевки в Бердянск, где он поступил учиться в городскую школу. Здесь учитель рисования Н. Котляревский заметил одаренного ученика и стал заниматься с ним отдельно. Сохранились альбомы, в которых юный художник делал зарисовки с натуры — пейзажи, портреты, наброски людей и животных.

Интересно, что рисование не стало его самым большим увлечением; любовь к музыке была более сильной, а музыкальные способности мальчика не меньшими, чем художественные. Посещение концерта известного скрипача Косты Думчева, выступавшего в городском театре, запало так глубоко в детскую душу, что он бесповоротно для себя решил сделаться скрипачом и стал умолять родителей определить его в музыкальную школу. Но отец и мать, по совету друзей, стремились отдать сына учиться в Одесскую рисовальную школу, чтобы он стал архитектором. Это сулило, по их мнению, более выгодную карьеру.

Вскоре отец отвез мальчика на пароходе в Одессу. По пути они остановились в Феодосии, где посетили Галерею Айвазовского. Впервые в жизни Бродский увидел в мастерской великого мариниста «настоящие картины» и художественные принадлежности — кисти и палитру с масляными красками, на которые он смотрел с вдохновенным трепетом.

Выдержав вступительные экзамены, юноша в сентябре 1896 года был зачислен в подготовительный класс





И. И. Бродский в детстве. 1886

Одесской рисовальной школы, где уже в первом полугодии получил похвальный лист за рисунок.

В августе 1898 года Рисовальная школа при Одесском обществе изящных искусств и состоящие при ней общеобразовательные классы были реорганизованы в училище, имеющее целью «сообщать своим ученикам полную научную и художественную подготовку для прохождения ими курса Высшего художественного училища при Академии художеств» [1].

Закончив успешно три общих класса, Бродский не захотел учиться архитектуре и поступил на скульптурное отделение, где пробыл всего полгода, после чего избрал окончательно своей специальностью живопись.

В те годы Одесское училище уже не было провинциальным и рутинным. После прихода таких педагогов, как Г. Ладыженский и К. Костанди, в нем царила атмосфера серьезной напряженной учебы. Преподавание базировалось на прочной основе строгого анализа рисунка и формы. В изучении живописи было заметно повышенное внимание к цвету, пленэру, колористическим задачам, чему, несомненно, способствовал Костанди. Школа не заглушала индивидуальности учеников, развивала в них чувство цвета, живописной формы.

Репин называл воспитанников Одесского училища, прошедших выучку у Костанди, талантливыми колористами «с тонким чутьем формы» [2].

Творческое лицо Одесского художественного училища во многом определялось деятельностью Товарищества южнорусских художников (ТЮРХ), в которое входили педагоги училища. Идейно-творческий диапазон Товарищества не был широким, он ограничивался рам-

И. И. Бродский. Запись беседы

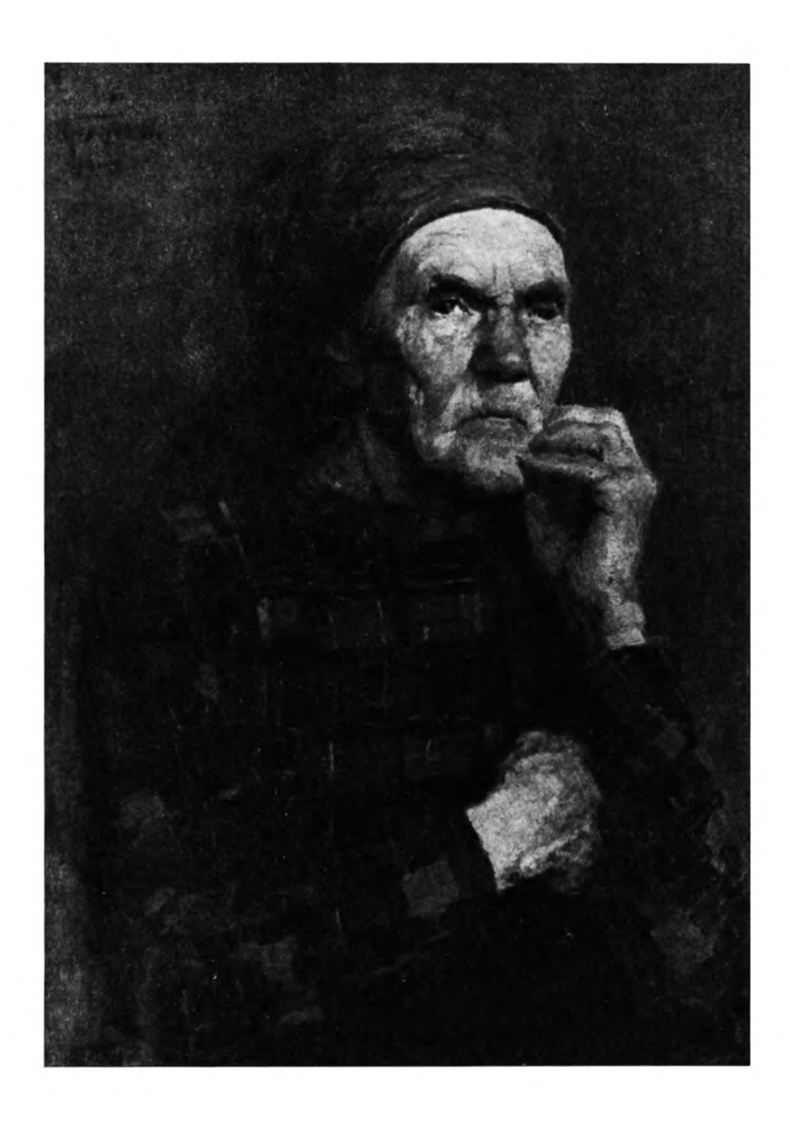
Когда я читал «Степь» Чехова, я вспоминал мое детство, Таврический край, степные дороги, балки, запахи черной земли. Край наш очень поэтичный, в его природе нет эффектов, но есть своя трогательная прелесть.

Автомонография

Приехав шестилетним мальчиком в Бердянск, я поселился в семье Евнович, о которых вспоминаю с чувством большой благодарности. Евновичи первые обратили серьезное внимание на мои способности в живописи и больше других принимали участие в моей судьбе... Это была семья еврейских ремесленников-жестяников, и я часто с интересом наблюдал за их работой; мне даже самому хотелось стать жестяником, настолько увлекательной казалась работа с красивой, всегда сверкающей жестью.

В те годы я одновременно увлекался музыкой, которую любил больше, чем рисование, и мечтал стать скрипачом.

1. Старушка. 1900



ками бытового жанра и лирического пейзажа. Руководящую роль в художественной жизни Одессы играл Костанди, последовательно отстаивающий реалистическое искусство.

С чувством глубокой благодарности Бродский вспоминал своих любимых учителей Г. Ладыженского, К. Костанди и Л. Иорини, от которых он воспринял большие знания и любовь к искусству.

Старик Луиджи Иорини, итальянский скульптор, преподававший рисунок в первом классе, был яркой фигурой среди педагогов училища. Прожив в России 35 лет, он говорил на очень ломаном русском языке, что вызывало у шаловливых учеников насмешки. Ставя перед учениками гипсовый орнамент для рисования, он предлагал дать предельно точный контур оригинала.

«Это был хороший, очень требовательный учитель,— пишет Бродский в своей автомонографии.— Он по десятку раз заставлял учеников переделывать один и тот же рисунок и сумел привить любовь к делу и серьезное отношение к рисунку. Каждого поступающего в его класс ученика Иорини заставлял делать копию с контурного рисунка куриного яйца. Он требовал абсолютно верного воспроизведения оригинала; заметив в рисунке какую-нибудь неточность, он перечеркивал его и заставлял делать новый. Над этой задачей многие просиживали в течение месяца» [3].

Иорини не был сухим схоластом и консерватором. Он с увлечением говорил о старых мастерах, о классическом искусстве, его эстетике. По своим политическим взглядам он был «гарибальдийцем», и это привлекало к нему молодежь.

Педагогическая «система» Иорини не прошла бесследно для Бродского. Ее воспитательное значение сказалось в высокой оценке строгого и точного рисунка и важности постижения элементарных форм, которые художник должен уметь воспроизводить в совершенстве.

Наиболее значительным в Одесском училище Бродский считал четвертый год занятий — натюрмортный класс, которым руководил художник Геннадий Алексан-

Автомонография

Помню, как я с трудом скопил небольшую сумму, чтобы купить скрипку. Отец приезжал из деревни в город раз или два в месяц и оставлял мне и брату по пяти копеек на сладости. Из этой «получки» я две копейки тратил на восточные сладости, которые очень любил, а остальные деньги откладывал, чтобы купить скрипку. Копить пришлось очень долго, пока, наконец, у меня не оказалось один рубль восемьдесят копеек, на которые я купил игрушечную скрипку. Я с воодушевлением разучивал на ней сравнительно сложные вещи.

Другим инструментом, на котором я играл, была гармонь-двухрядка.

дрович Ладыженский, до этого преподававший во втором классе рисунок орнаментов и геометрических тел.

Метод обучения Ладыженского, снискавший ему большой авторитет среди учащихся, был предельно наглядным. Он сам показывал, как нужно писать с натуры. Учил он молча, его «уроки без слов» по силе живого, яркого примера были убедительнее словесных пояснений.

По признанию Бродского, Ладыженский сыграл в его художественном воспитании исключительную роль.

«Я на всю жизнь запомнил свой первый урок по живописи и всегда с благодарностью вспоминаю своего учителя Ладыженского.

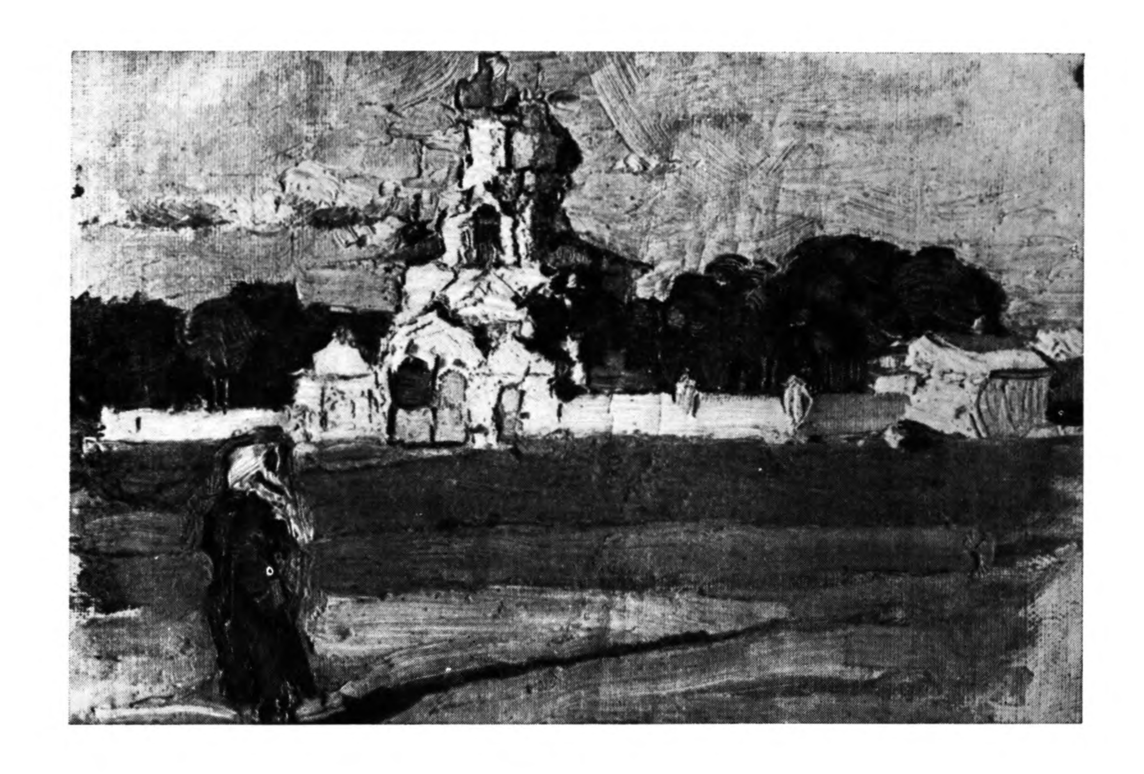
До натюрмортного класса я никогда не занимался живописью. Я пришел в класс, сделал рисунок, но не знал, как держать кисть, как писать красками, не знал, как выдавливать на палитру краски и как их составлять. Я отчетливо помню, как подошел Ладыженский, молча взял мою палитру и кисти и стал смешивать краски, составляя тона. Он просидел за моим мольбертом два часа и написал небольшой кусок натюрморта. Эти два часа я считаю самыми важными в моей жизни: Ладыженский за эти два часа открыл мне глаза на понимание натуры и научил меня работать...» [4]

Будучи директором Академии художеств, Исаак Израилевич с восхищением рассказывал об этом поучительном сеансе Ладыженского молодым педагогам, подчеркивая важность показа ученикам, с кистью в руках, «как нужно работать».

Третьим учителем Бродского был Кириак Константинович Костанди. Художник большого живописного

Д. К. Крайнев. Поездка в Крым

Среди товарищей по натурному классу Исаак Израилевич был, кажется, моложе всех. Мне он казался скромным и сосредоточенным в своих переживаниях. По своему трудолюбию, способностям и успехам в искусстве он был всегда в первых рядах. Его трудолюбие, строгое и внимательное отношение к своему искусству заметно выделялись уже и тогда, в юношеском возрасте, а с годами эти качества неуклонно продолжали развиваться и крепнуть.



2. Церковь села Софиевка.
1902

Т. Б. Фраерман. Годы молодости

Живо помню его «натурщиков», рисунки, помню его летние этюды. Это были всегда хорошо нарисованные, хорошо написанные работы. На выставках произведений учащихся студенты толпились у стендов с его работами, вызывавшими всеобщее восхищение. Помнится случай, когда я, будучи учеником Ладыженского в натюрмортном классе, был свидетелем такой сцены. Во время занятий явился Костанди и принес с собой этюд натурщика кисти Бродского с тем, чтобы показать его Ладыженскому. Отзыв Костанди был самым восторженным. Он указывал, что этот этюд — редкий по своей законченности, и добавлял, что, по его мнению, это уже не ученическая работа, а работа художника.

дарования, сильный мастер, Костанди был чутким, вдумчивым педагогом. Он стремился развивать в учениках художественное воображение и наблюдательность, приучая их писать по памяти. Бродский следовал его совету «рисовать глазами». Где бы он ни был, он всегда мысленно воспроизводил видимое, запоминал формы, цветовые отношения, обогащая свою память длительными наблюдениями.

Костанди умел внушить ученикам нетерпимость к формалистическим искажениям натуры, прививал им любовь к ее внимательному изучению. Он, как и Ладыженский, наглядно раскрывал ученикам сущность поставленной задачи и показывал методы ее решения.

Бродский высоко ценил мастерство своего учителя, работы которого видел на выставках Товарищества южнорусских художников. Ему особенно нравились весенние пейзажи, залитые солнцем. «Благодаря таланту Костанди,— писал П. Нилус,— мы поняли прелесть пейзажа наших окрестностей. Он нам открыл весенние сумерки, горячие дни лета, золотистые закаты осени — необычайно трогательной, наивной красоты» [5].

У Бродского навсегда сохранилось чувство глубокого уважения и любви к Костанди, доброму человеку и чуткому воспитателю.

Занятия в училище шли успешно, работы молодого художника отмечались похвалами и наградами. В 1900 году он получил малую бронзовую медаль за «живопись с мертвой натуры», а в 1901 году — малую серебряную медаль за «рисунок с натурщика». У Бродского рано сложилось прочное убеждение в особой важности рисунка как «основы всякой большой живописи».

**Письмо Я. О. Троупянского И. А. Бродскому. 22 апреля 1945 г.**

Его система работы граничила с самоистязанием. В Одесском училище долго сохранялись предания о необыкновенном упорстве и исключительном трудолюбии Бродского.

Помню, как в степи, где Исаак писал балку, я упрашивал его не счищать этюд, а он уже законченную работу выскреб мастихином и, отдохнув минуту, стал писать новый этюд. И так повторял несколько раз. В первый год его занятий в Академии мы жили вместе на Васильевском острове. Он никогда не ложился спать раньше двух часов ночи. Иногда я видел, как он засыпал с карандашом в руке. Еще в Одессе, когда он был совсем юным, я замечал в нем общественную жилку, он всегда принимал участие в студенческой жизни и не чуждался политических вопросов.

Он упорно стремился выработать технику, добиваясь законченности формы, изучая по многу раз одну и ту же модель, избегая всякой небрежности, приблизительности в ее передаче. Его классные работы «Рисунок головы» (1900), «Обнаженный натурщик» (1900) строго проштудированы, реалистичны. Альбомные наброски голов и различных сценок, сделанные углем, выполнены в более свободной манере. В них хорошо намечены типы людей, их характеры.

Успехи Бродского в живописи были не менее значительными, чем в рисунке. В этом убеждают этюды, сделанные им в натурном классе и особенно написанные на пленэре, в пригородах Одессы и во время летних каникул, в Софиевке.

Несмотря на то что только в училище Бродский впервые взял кисть в руки и начал писать красками, он быстро усвоил технику масляной живописи.

«Помню, писал дрожки с запряженной в них рыжей лошадкой, у коновязи на одесском базаре. Это был мой первый этюд на воздухе. Я сосредоточенно писал и долго не мог понять, что нужно делать, чтобы лошадка не растворилась в море окружающих красок, пока, наконец, не понял секрет живописных отношений» [6]. Если этюды на воздухе не сразу удавались еще неопытному художнику и были вначале вялыми по цвету, то его классные работы, выполненные в условиях мастерской, отличались более профессиональными качествами. Он анатомически правильно строит фигуру, голову человека, находит верный тон тела, добивается выразительности лица, глаз, всегда живых, осмысленно смотрящих на зрителя.

Особенно убедительны по психологической характеристике, живописному мастерству и лепке формы этюды натурщиков «Старушка» и «Старик» (1900). Очень сильна по пластике «Старушка», это — портрет, законченный во всех деталях, хорошо передающий облик старой женщины. Как рельефно вылеплена голова, ее объем, физически ощутимы морщинистое лицо, красноватые, слезящиеся глаза, старческие руки. Менее проштудированы у Бродского обнаженные тела натурщиков, некоторые, в трудных ракурсах, ему не удавались.

Со своими товарищами Митрофаном Мартыщенко (Грековым, ставшим известным советским баталистом) и Дмитрием Цензором Бродский часто в поисках «мотива» бродил по взморью, по степям, присматриваясь к жизни рыбаков и крестьян. Сохранились этюды, напи-

санные в 1901 году, в окрестностях Одессы. Они близки к жанровым сценам. Это «Чабан», «Стадо коров», «Чинят сети», «Базар». В них ясно выражены реалистический характер творчества молодого художника, его демократическая направленность. Уже тогда он был нетерпим к декадентству, которое высмеял в карикатуре «Загадочная картинка» (1901), сделанной для рукописного студенческого журнала.

Живопись Бродского одесского периода запомнилась многим, кто знал художника в те годы, как откровение, очень личное, самостоятельное высказывание о природе. Его пейзажные этюды 1900—1902 годов, светлые по колориту, прозрачные в тенях, отличались непосредственностью и живым чувством. По выражению А. Лаховского, товарища Бродского по училищу, они «были звучными, волновали радостью, заставляли любить мир. Колорит Исаака выражал его самого, его молодые чувства. Помню, как поразили этюды, написанные им летом в родной деревне. Он преуспел в живописи больше всех»[7]. (Вероятно, речь идет о пейзажах 1901 года «Церковь», «Село Троицкое», «Пашня», «Отара овец».)

Живописность этих этюдов — результат занятий у Костанди. В них нет еще ничего, что предвещало бы появление «рисуночного» стиля Бродского. Написанные широко, «лопатками», они в то же время имеют крепкую структурную основу. Цвет в них лепит форму, точно определяет планы, строит пространство. Но главное — их красочная гармония, мажорный цветовой строй, лиричность. В этих произведениях сказалось воздействие палитры Костанди, его живописи, в которой

**Дмитрий Цензор. В Одесском художественном училище**

В его рисунках, эскизах была необыкновенная четкость, в них было ощущение формы, которая впоследствии стала суше. Как колорист он был поэтом, его колористические ощущения как бы пели. Я помню его эскизы, они были полны воздуха, света. Его нельзя было назвать импрессионистом, но это было какое-то удивительно реальное видение, радостное восприятие природы, тонкое ощущение цвета, воздуха.

Аттестат № 158

В том, что по определению Педагогического совета Одесского художественного училища, состоявшемуся 4 июля 1902 года, Бродский Исаак окончил полный курс по живописному отделению и что в 1900 году награжден малой бронзовой медалью за живопись с мертвой натуры, а в 1901 году малой серебряной медалью за рисунок с натурщика.

3. Болгарка Катя. 1902



не было размашистой эскизности, цветистости, приблизительности отношений.

«Домашние» портретные работы Бродского «Портрет сестры» (1902), «Цыганка» (1902), «Болгарка Катя», «Портрет брата» (1902) отличаются интересными композиционными решениями, разнообразны по индивидуальному подходу к модели. В этих работах чувствуется уже определенная творческая направленность, оригинальность образного мышления. Построение пор-

трета решается Бродским в зависимости от натуры. Когда же художник отходит от нее, он терпит неудачи. Это случилось с «Портретом сестры», написанным летом 1900 года в нарочито романтизированном «испанском» духе. Наивной кажется попытка стилизовать модель, навязав не свойственное ей живописное обрамление. Смуглая большеглазая девочка декорирована под испанскую цыганку, стоящую задрапированной в узорчатую шаль на фоне горного пейзажа, чем-то напоминающего работы Зулоаги.

Творческая среда, сильный коллектив педагогов и учащихся Одесского художественного училища, в котором царила атмосфера серьезной учебы и соревнования, благоприятствовали развитию дарований. Вместе с Бродским учились в те годы талантливые юноши, ставшие известными живописцами,— С. Сорин, М. Мартыщенко (Греков), Б. Анисфельд, С. Колесников, И. Гринман, Н. Альтман, П. Шиллинговский, А. Лаховский, Д. Шибнев, Т. Фраерман и другие.

Одноклассником Бродского был Давид Бурлюк, будущий «отец русского футуризма», тогда еще тяготевший в живописи к импрессионизму.

В 1899 году в Одессе открылась картинная галерея, куда вошло собрание старых голландских и итальянских мастеров, ранее принадлежавшее Одесской рисовальной школе. Большое влияние на молодых художников оказывало знакомство с выставками передвижников, которые устраивались в Одессе. Обычно к открытию выставки приезжал кто-нибудь из ведущих членов Товарищества, тогда в училище устраивалась его встреча с учащимися. Выдающимся событием была беседа молодых художников с В. Верещагиным, прибывшим в Одессу в связи с выставкой его произведений. Творчество этого большого художника было внимательно изучено Бродским, увидевшим в совершенстве верещагинской техники огромное трудолюбие и любовь к искусству. Посетивший Одесское училище Айвазовский в присутствии учеников за два часа написал морской пейзаж, поразив всех своим блестящим мастерством.

Одесса, большой южный город, бывший тогда художественным центром юга России, не могла не оказать на юношу благотворного влияния. После тихого Бердянска этот город, с его кипучей жизнью, торговлей, портом и прекрасной архитектурой произвел, по словам Бродского, «впечатление столицы европейского государства».

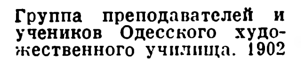
Летом 1902 года Одесское общество изящных искусств организовало для учеников, успешно окончивших художественное училище, экскурсию по южному берегу Крыма. Руководителем группы был Д. Крайнев. В нее входили И. Бродский, С. Колесников, А. Лаховский, М. Мартыщенко, П. Волокидин, Д. Цензор и другие,— всего двадцать человек.

В Ялте, наняв мажару для багажа, экскурсанты лунной ночью отправились пешком через Байдары в Балаклаву, а затем в Севастополь, откуда проехали в Бахчисарай. В дороге они подолгу останавливались для писания этюдов. «Работа на воздухе под руководством педагога дала очень хорошие результаты. Эта поездка оставила у всех нас много впечатлений, и главное, мы накопили опыт этюдной работы в условиях южной природы, богатой световыми эффектами и разнообразием пейзажных мотивов» [8].

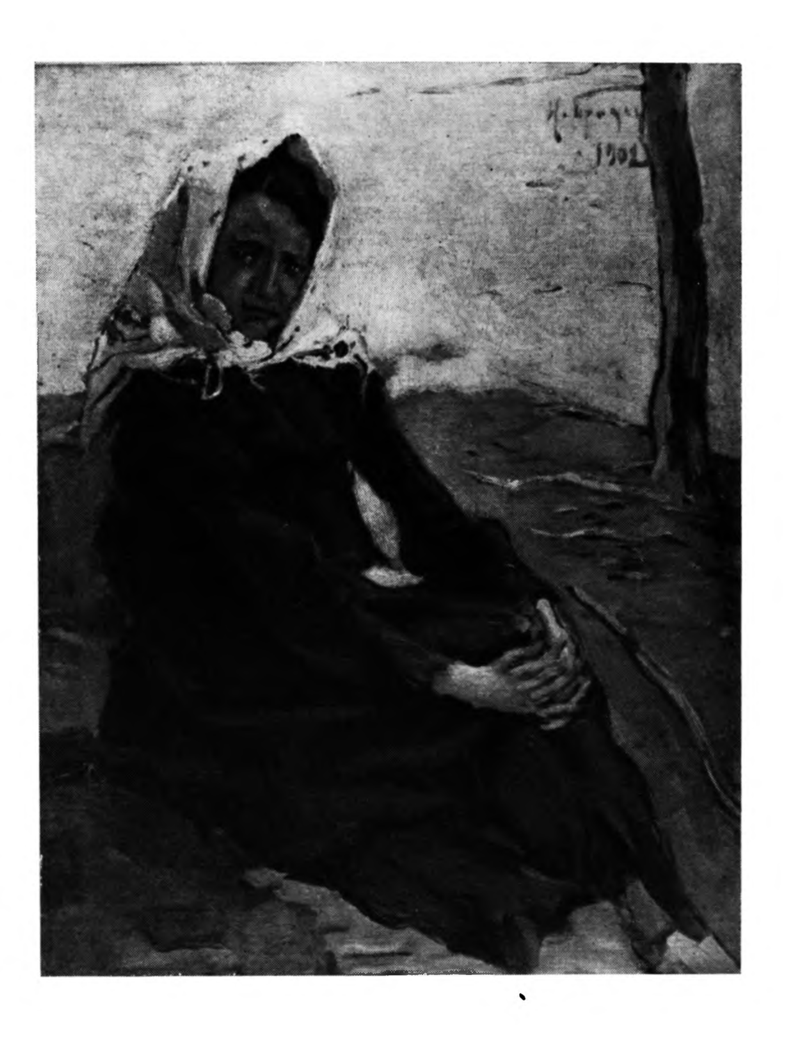
В Крыму Бродский работал очень усердно, сделав около тридцати пейзажей и портретов, писанных на воздухе. В них чувствуется повышенный интерес к цвету, но не в ущерб рисунку, пластике. Живописные задачи не имели у него характера самоцели. В этюдах он добивался верности изображения природы, искренности и непосредственности выражения чувств. По живописной технике они отличаются густой корпусной кладкой, без излишнего напластования красок и «бравурных» ударов кисти.

Этюд «Деревня Байдары» в живописном отношении превосходит другие работы темпераментным «фактурным» почерком и тональным единством темно-зеленой гаммы деревьев, с вкрапленными в них ярко-белыми




Группа преподавателей и учеников Одесского художественного училища. 1902

4. Портрет сестры. 1902



стенами домиков. Ясное цветовое выражение способствует раскрытию особого характера природы степной части Крыма, во многом похожей на Украину. Интересны также своей живописностью пейзажи «Севастополь», «Херсонес», «Никитский сад».

Тогда же, в 1902 году, после экскурсии по Крыму Бродский и его товарищи Мартыщенко, Орланд и Колесников поехали в Херсонскую губернию, куда их пригласил отец Бурлюка, управляющий имением «Золотая балка» князя Святополк-Мирского. Там они много, с утра до позднего вечера, работали, чтобы приехать

осенью в Петербург, в Академию художеств, с творческим «багажом».

Живя в Одессе, Бродский неизменно посещал все выставки, бывал часто в театре, но особенно усердно ходил в концерты. Его музыкальное развитие сильно подвинулось благодаря наличию в Одессе первоклассной оперы и постоянным гастролям мировых знаменитостей. Он слушал по нескольку раз выдающихся итальянских певцов: Самарко, Апостоллу, Джиральдони, певицу Делли Аббати Мендироз и других. Сильный состав исполнителей заставлял не замечать шаблонных по стилю постановок и банальных декораций. Тогда же он смотрел спектакли французского трагика Муне-Сюлли, слушал знаменитого скрипача Сарасате, оставившего неизгладимое впечатление.

Но пребывание в Одессе не было спокойным. Это были годы нарастающего революционного движения, рабочих забастовок, студенческих волнений. Жизнь вторгалась в школу. Об этом вспоминает товарищ Бродского Фраерман: «...я очень скоро понял, что главный интерес составляют люди школы — ее преподаватели и ученики. Нужно сказать, что Одесская рисовальная школа представляла в этом отношении совершенно своеобразное учебное заведение. Ученики, несмотря на то что это было среднее учебное заведение, в основном были люди взрослые. Тут были ученики, необычные по внешности — бородатые, длинноволосые, было несколько офицеров различных чинов и званий, были студенты, монахи, священники. Но главное заключалось в том, что подавляющее большинство учащихся были передовые прогрессивные люди, которые вели ожесточенную борьбу с небольшой группой отсталых и консервативных студентов. Беседы на самые жгучие политические темы были рядовым явлением в жизни школы. Этому не могли помешать официальные запреты инспекции» [9].

В Одессе Бродский познакомился с талантливой семьей Гофман, живущей интересами искусства. Дочери Гофман бывали на вечерах в Художественном училище, где Люба Гофман читала свои стихи. Она покорила юношу красотой и талантливостью богато одаренной натуры и в 1908 году стала его женой.

Годы, проведенные в Одессе, Бродский считал прекрасной порой своей молодости. Жизнь у моря, волнующие своей беспредельностью ровные, без холмов, степи, яркое южное солнце развили в нем проникновенную любовь к природе. Здесь, на юге Тавриды, на ее про-

сторах — истоки его творчества. Жизнь и быт этого богатого края, учителя и товарищи по училищу, яркие впечатления формировали его творческую индивидуальность.

Две черты, по словам художника, укрепились тогда в его характере на всю жизнь: «Искусство требует большой волевой целеустремленности и упорства в достижении цели. Художник должен бояться всякого легкого успеха, должен строго относиться к себе и никогда не довольствоваться приблизительностью в исполнении поставленных задач. Уже в те годы я стремился всегда добиваться большего, никогда не удовлетворяясь достигнутыми результатами. Работая над этюдом, я выработал правило повторять его несколько раз. Бывало, что написанный мною этюд нравился и мне и моим товарищам, но я, не смущаясь, брал мастихин, счищал все написанное и опять начинал писать тот же этюд, с того же места, на том же холсте. Написав второй раз, я снова проделывал то же самое и затем опять писал тот же этюд. Иногда такое упражнение я повторял до семи раз. Это было тяжелое, изнурительное занятие, но оно вырабатывало прекрасные качества: упорство, выдержку, терпение и технику» [10].

## II. В Академии художеств

Окончив успешно в 1902 году Одесское художественное училище, Бродский как награжденный медалью мог поступить без экзаменов на испытательный курс Высшего художественного училища Академии художеств. В июне того же года он послал в Академию прошение, приложив к нему копию аттестата и свидетельство одесского градоначальника о своей политической благонадежности. Его мечта учиться в Академии художеств вскоре осуществилась. В сентябре 1902 года ректор Высшего художественного училища В. Беклемишев на прошении Бродского написал: «Принять без экзаменов на испытание, на живописно-скульптурное отделение» [1].

По существовавшей тогда в Академии системе дежурств в натурных классах ежемесячно менялись профессора; на первом курсе преподавали Г. Залеман, В. Савинский, Я. Ционглинский, И. Творожников, П. Мясоедов.

Скульптор Гуго Романович Залеман, преподававший рисунок, был фанатически предан пластической анатомии. Он приучал, как пишет Бродский, «к точному, очень строгому рисунку, выявляющему все мельчайшие особенности натуры и ее анатомический характер, который мы обязаны были передать с предельной законченностью. При всем чрезмерном пристрастии Залемана к пластической анатомии, которой он часто подчинял другие элементы рисунка, из преподавания этого профессора можно было извлечь большую пользу» [2].

Василий Евменьевич Савинский, любимый ученик П. Чистякова, отличный рисовальщик и педагог, пользовался у учеников большим авторитетом. Он был требовательным педагогом, обладавшим строгим методом

и большой школой. Более чем кто-либо другой, Савинский владел системой академического рисунка, он умел раскрывать его структурные основы и учил последовательному строению пластической формы.

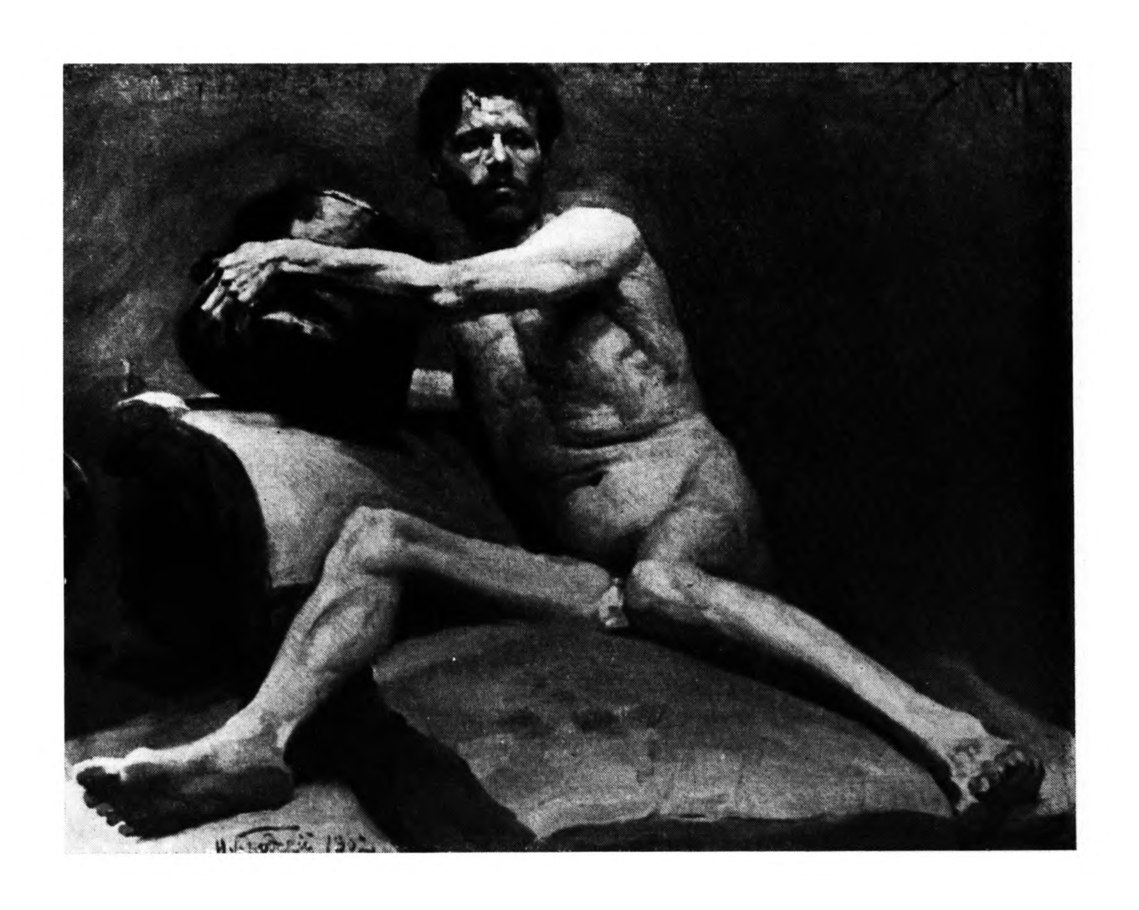
Хорошо запомнился Бродскому Ян Францевич Ционглинский, привлекавший учеников своим энтузиазмом и любовью к живописи. Он много и горячо беседовал с ними об искусстве, делился впечатлениями о заграничных выставках. Ционглинский в те годы был захвачен импрессионизмом, что не могло не сказаться на его методе преподавания, носившем характер студийных занятий. Бродский считал, что Ционглинский много давал как педагог; его влюбленность в искусство и энтузиазм заражали молодежь.

По воспоминаниям П. Покаржевского, Ционглинский и Залеман по-разному вели рисунок. У каждого были свои приемы и излюбленная техника. Залеман, последовательный сторонник классики, ценил строгую анатомически верную форму и требовал, чтобы ученики выполняли задание на белой бумаге итальянским карандашом. Ционглинский разрешал рисовать углем на серой бумаге большого формата, употребляя мелок для световых бликов. У каждого были свои приверженцы. Бродский, увидя работы своих старших товарищей, сделанные ими у Ционглинского, пришел в уныние, почувствовав себя отсталым провинциалом: «В Одесском училище я любил тушеваный рисунок и долго стеснялся показать Ционглинскому свои работы, пока не овладел приемами живописного рисунка и свободной техникой» [3].

Сохранившиеся рисунки Бродского 1902—1903 годов отличны от работ одесских лет. В них чувствуется стремление быстро закрепить на бумаге впечатления от натуры. Эти наброски, портреты товарищей, рисунки животных, пейзажи, исполненные углем с применением растушевки, сделаны, по-видимому, под влиянием занятий у Ционглинского.

Живопись в классах, помимо Ционглинского, преподавали П. Мясоедов и И. Творожников. Последний, по мнению Бродского, не обладал педагогическими способностями. Подходя к работе ученика, он обычно серьезным тоном произносил какое-нибудь многозначительное словечко: «чемоданисто», «серебристее», «золотистее»... [4]

Для того чтобы перейти из классов в индивидуальную мастерскую, необходимо было в течение двух лет



5. Натурщик с медным чаном. 1902

набрать определенное количество баллов по живописи, рисунку и композиции. Ученик, получивший в классах первый разряд, приобретал право перехода в мастерскую раньше двухлетнего срока. Бродский уже на первом курсе имел две премии за эскизы и высокие отметки по живописи и рисунку, что дало ему возможность через шесть месяцев, в марте 1903 года перейти в индивидуальную мастерскую.

Вместе с Бродским в классах учились его товарищи по Одесскому училищу М. Мартыщенко, Б. Анисфельд, С. Колесников, Д. Шибнев и Л. Орланд, а также А. Савинов, Н. Фешин, А. Любимов, В. Фалилеев, К. Горбатов, Л. Бурлюк, Е. Чепцов. Некоторое время посещал классы П. Филонов, вскоре исключенный из училища как не поддававшийся никаким педагогическим

воздействиям. Особенно сблизился Бродский с Мартыщенко, с которым у него навсегда остались дружеские отношения.

Получив право перейти из классов в мастерскую профессора-руководителя, Бродский твердо решил идти учиться к Репину. Поступить к нему было трудно, а в середине года почти невозможно. Прием был давно закончен. Репин отказывал всем, ссылаясь на то, что мастерская переполнена. Дождавшись профессора на лестнице его квартиры, Бродский стал просить «разрешения работать в любом уголке». Видя настойчивость и страстное желание юноши учиться, Илья Ефимович разрешил ему посещать занятия и самому искать места. «Если вы можете работать при таких условиях, то начинайте»,— сказал он не очень приветливо. Новый ученик приходил на занятия раньше всех и вскоре своим трудолюбием завоевал симпатии учителя.

В годы, когда Бродский учился в Академии, Репин, хотя и остыл к педагогике, все же регулярно, по понедельникам бывал в мастерской. Живопись, рисунок и композицию он вел один, несмотря на то что у него было около 70 учеников. С девяти до двенадцати часов дня ученики писали этюд натуры, с часу до трех — портрет. С четырех до пяти Репин проводил беседу, отвечая на вопросы учеников, с пяти до семи часов шли занятия по рисунку. Профессор обычно рисовал вместе с учениками. Часто он брал у кого-нибудь из учеников кисть и прописывал весь его этюд, исправляя ошибки. Об этих наглядных уроках Бродский вспоминает как о самых счастливых днях своей жизни.

«Достоинства Репина как педагога заключались в том, что он на деле показывал, как нужно работать. Он так же, как и Ладыженский, брал кисть и палитру и на уроке показывал ученикам, как нужно писать. Эти минуты, когда Репин брал кисть, были особенно значительными; все бросали работу и смотрели, что делает Репин... Репинское обаяние, сознание того, что придет гениальный художник, поднимали нас всех, и эти минуты пребывания гения в мастерской давали нам огромную зарядку» [5].

Репин умел зародить в учениках глубокое преклонение перед искусством и внушить им серьезный взгляд на искусство, как на дело жизни. Ему были чужды общественный индифферентизм, равнодушие к теме, к сюжету. Он отвергал композиции, не выражающие общественно-значительной идеи. Это особенно чувствовалось

6. Учитель Тищенко. 1904



Письмо к родным. 1904 г.

...Работаю много, до самой ночи. Живем снова вместе с Гаврилом [Гореловым], утром в восемь уходим в Академию, чай пьем у хозяйки, обедаем в студенческой столовой недорого. Взял одну работу, но жаль время, неинтересна и мало платят. Но вы не беспокойтесь, живу неплохо...

Письмо к родным. 1904 г.

...У нас образовалось землячество — южане Мартыщенко, Колесников, я, Зейлигер живем недалеко друг от друга на Васильевском [острове], вечерами работаем, рисуем у Ивана Мясоедова или у нас с Гореловым. Он пишет свои исторические эскизы, а мы рисуем друг друга. Вместе обсуждаем газетные новости, спорим о политике, поем...

в его отношении к пейзажному творчеству. «Ах, это пейзаж!» — восклицал он с равнодушным пренебрежением, рассматривая этюды Бродского, и всегда оживлялся, когда переходил к его эскизам или портретам.

Художественно-педагогические взгляды Репина базировались на проникновенном изучении натуры и постижении ее пластической формы «по законам естества». Главный и непогрешимый учитель — природа; следует упорно добиваться мастерства и правды в изображении натуры; нужно помочь ученику видеть ее, раскрыть ее характер («натура не простит ни одной иоты») — к этому были направлены все его усилия как педагога.

В постановках модели Репин проявлял большое разнообразие: обнаженная женская модель перемежалась с характерной мужской, с бытовым типажом. Иногда им ставилась модель, подсвеченная скрытой лампой. О таких *живописных* постановках вспоминает Бродский, говоря о греющемся у печки натурщике с красными отсветами, падающими на его тело. Репин часто обращался к так называемым *контрастным* заданиям, применяемым Чистяковым. Он настойчиво добивался от учащихся выражения характерного, индивидуального, желая сделать процесс изучения натуры активным, познавательным.

В годы засилья формализма Репин активно боролся с декадентщиной, стремясь, по его словам, остановить «разгул дилетантизма и заразы анархической чепухой в искусстве». В этом одна из важнейших положительных сторон его педагогической деятельности. «Мастерская Репина была средоточием серьезной творче-

**Л. Д. Кузнецова-Бурлюк. Воспоминания о Бродском**

Зима 1903/04 года. Целый день в Академии художеств, все время занято. Утром лекции по анатомии, перспективе, истории искусств, потом живопись с десяти до часу дня. Перерыв на обед, и от пяти до семи вечера рисунок. С семи до десяти — в библиотеке... В воскресенье — Эрмитаж. Ходили с Бродским и Грековым смотреть Рембрандта, Веласкеса, Рубенса — и только их, избегая смотреть все... На лето 1904 года, как обычно, все учащиеся разъехались, чтобы писать этюды...

По возвращении — снова натурщики: Рогальский, Антон, худой, с четкой мускулатурой, Василий с довольно тяжелой фигурой, Кунаев. Лекции, библиотека с громадным количеством книг по искусству, уникальные издания, ценнейшие гравюры и офорты, изумительные фотографии.

ской учебы, и смуты «левых» течений, которые совратили многих талантливых юношей, в мастерскую Репина проникали мало»[6]. Своему учителю Бродский благодарен за то, что он укрепил в нем стремление к реалистической правде в искусстве и прочно вселил «презрение и ненависть ко всем кривляниям в живописи».

Работы Бродского, выполненные в мастерской Репина, говорят о его значительном творческом росте. Он много времени уделяет рисованию, занимаясь им не только в Академии, но и дома, на прогулке, в гостях.

Иногда он посещает мастерскую Рубо, чтобы вместе с баталистами делать наброски лошадей, коров, собак. Он никогда не пропускает занятий по анатомии, без устали работая над изучением костей и мышц человека.

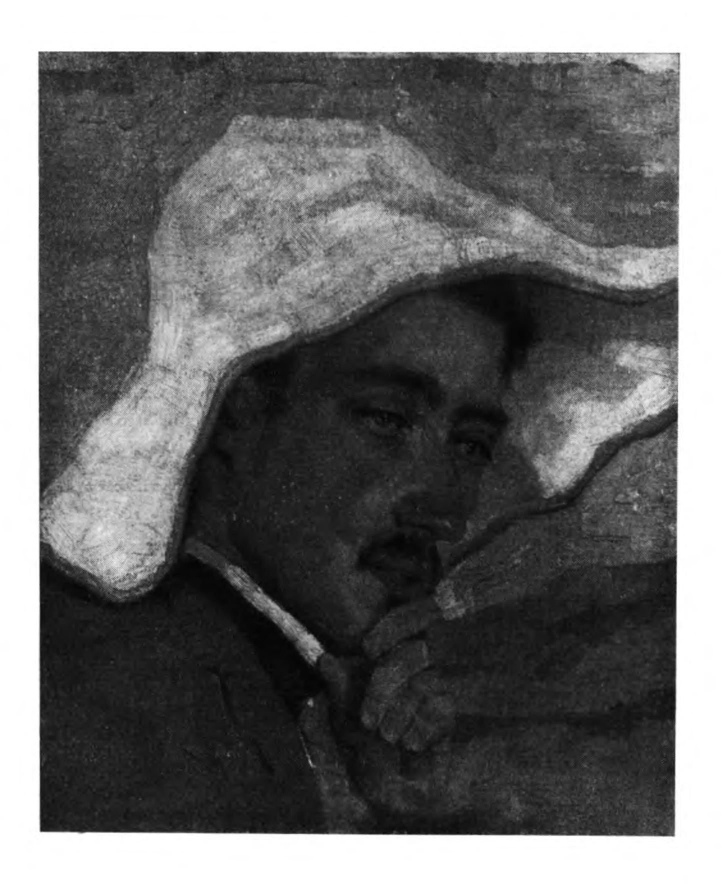
Рисунки Бродского с натурщиков обычно завершены и отличаются большой цельностью восприятия. Он настойчиво ищет четкого, крепкого контура, много внимания уделяет деталям, строго следя за тем, чтобы они не доминировали над главным. Добиваясь академической крепости формы, он не утрачивает присущего ему понимания линии, сохраняя своеобразие несколько густой и зачерненной штриховки. Таковы «Мужской портрет» (1902), «Натурщик» (1903).

В целом эти работы не выходят за рамки сложившихся традиций, свидетельствующих о высоком техническом уровне академической школы. Успехи в рисунке дают Бродскому право экспонироваться на больших графических выставках «Blanc et noir» («Белое и черное»), учрежденных Академией художеств в 1899 году по инициативе В. Матэ «как конкурс и выставки по гравюре и рисунку, с денежными премиями».

**Письмо к родным. 1904 г.**

...Пишу вам редко, потому что занят, работаю целыми днями без отдыха. Домой прихожу, когда совсем темно, хорошо, что живу близко от Академии. На каникулы приеду с Митро [Грековым] и Степаном Колесниковым, покажу им наши Таврические края, а потом поеду работать к Мартыщенко на Кубань. Илья Ефимович по-прежнему добр ко мне; уделяет много внимания, возле моего этюда задерживается больше, чем у других. Мне иногда кажется, что он придирается, и я готов плакать от обиды, но потом вижу, что все его замечания правильны. Как я счастлив, что учусь у великого художника, как мне повезло! На днях Илья Ефимович похвалил мой этюд «Старик» перед всей мастерской, назвал его образцовым. Я очень горжусь этим.

7. Портрет брата. 1905



На этих выставках произведения Бродского занимали заметное место и отмечались премиями. На выставке 1908 года было экспонировано 16 его работ. Они привлекали внимание жизненностью образов, энергичной штриховой техникой.

Рисунки 1904—1906 годов: «Портрет брата» (1904), «Лошадь у кормушки» (1905), «Портрет художника Дряпаченко», «За чтением», «Портрет сестры» (все — 1906) отличаются поисками индивидуальных средств выражения. Художник стремится запечатлеть натуру в ее живом движении, выявить характер модели. Закругленные, мягкие штрихи ложатся друг на друга, образуя светотень, усиленную растушевкой. В чем-то главном эти работы близки к манере Репина и Серова, но, конечно, уступают им по глубине и мастерству. Позднее

8. Портрет матери и сестры художника. 1905



Бродский увлекается «приемом Гольбейна», тонкой проволочной линией, охватывающей форму («Автопортрет», 1907; «Мальчик», 1908).

Рисуя, художник не ограничивался каким-то приемом или техникой. Карандаш, уголь, сангина применялись всегда в зависимости от конкретной задачи. Острая наблюдательность и развитая зрительная память позволяли ему рисовать по воображению пейзаж, человека, архитектуру настолько убедительно, что они кажутся сделанными с натуры. Если по рисунку Бродский вначале немного отставал, то по живописи он быстро продвинулся вперед, обнаружив уже в первых этюдах тонкий колористический дар. Его одесские работы с интересом рассматривались в Академии и получили высокую оценку педагогов. (Позднее Репин напишет

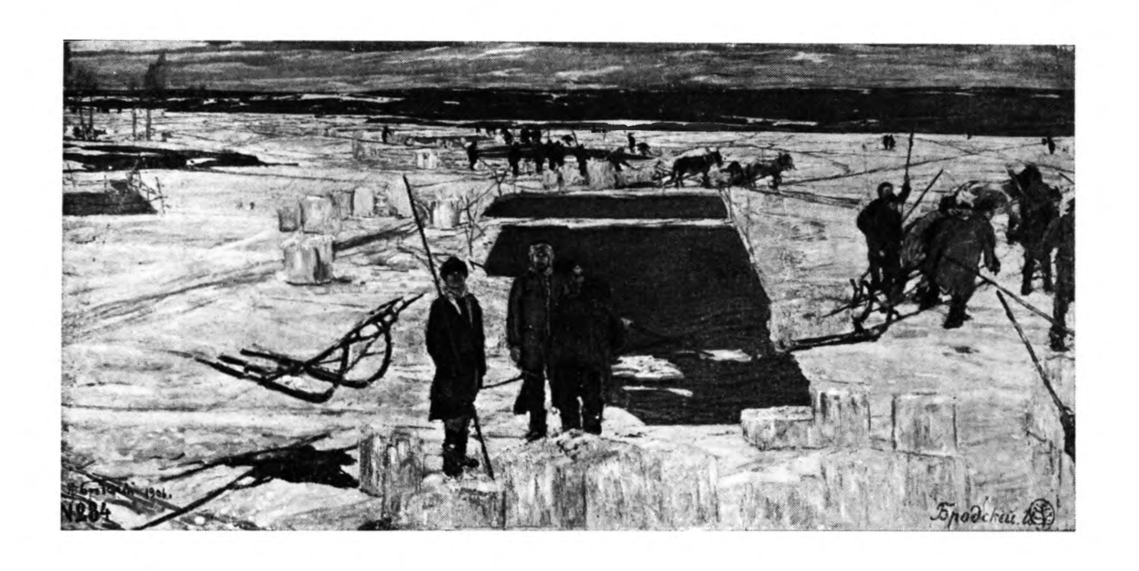
о юноше Бродском: «Он приехал из Одесской школы и привез большую серию превосходных этюдов, блестящих, как бриллиант».)[7] В его этюдах, выполненных в Академии, еще были отзвуки одесского периода. Их яркая красочность напоминала крымские пейзажи. Фактура строится плотными корпусными мазками широкой кладки. Чувствуется увлечение живописными задачами, рисунок еще не играет той активной роли, какая придается ему позднее.

Этюды натурщиков, сделанные им в первые месяцы занятий в Академии, в классах, неравноценны по степени штудировки, законченности, умению пластически выразить человеческое тело. «Натурщик с медным чаном» (1902) написан широко, в светлой гамме белых и серых тонов, но еще без достаточно углубленного анализа формы. Значительно выше по степени законченности «Натурщик у камина» (1903).

Параллельно с работой над натурой Бродский много времени уделяет композиции. Его эскизы неизменно получают высокие отметки и удостаиваются похвалы Совета училища, который четырежды присуждает ему поощрительные денежные премии. Темы художник берет из действительности; это часто эпизоды деревенской жизни, памятной с детства, или наблюдения над городским бытом. Таковы «Ярмарка в Новотроицком» (1904), «У колодца» (1904), «Шарманщик в деревне» (1904), «Извозчики» (1904). Эти работы полны еще прежних живописных увлечений. В последующие годы густая и яркая красочная гамма становится более сдержанной. Эскизная «нашлепочность» уступает место более четкой форме, в которой колорит продолжает играть существенную роль.

«Колка льда» (1904) — работа, типичная в этом отношении. Прозрачные зеленоватые глыбы льда, синеющая в полыньях зимняя Нева и темные фигуры людей хорошо найдены в цветовых контрастах. Рисунок, намеренно подчеркнутый, контурный, и острое звучание голубых и белых красок передают состояние холодного петербургского дня.

Одновременно с так называемыми «малыми» эскизами Бродский вел работу над «большими» картинными композициями. Репин намеренно разграничивал эти задания. «Малые» эскизы, носившие характер упражнений, он называл этюдами по композиции. Большие эскизы или эскизы сложной композиции должны быть, по его требованию, исполнен-




9. Колка льда. Эскиз. 1904

ными, а не только задуманными произведениями. Такими эскизами-картинами у Бродского были «Татарское иго» (1904), «Боярская эпоха» (1906) и «Красные похороны» (1906).

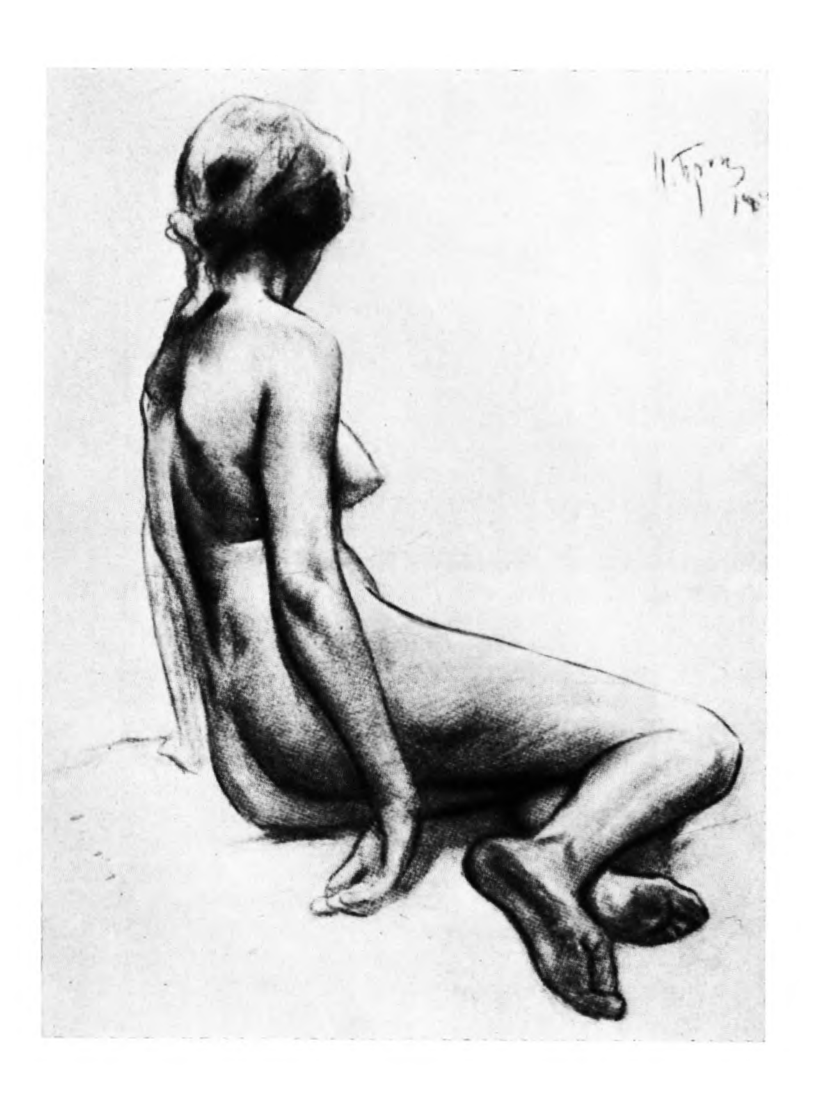
Обратившись к русской истории, еще неопытный в решении сложных композиционных задач и недостаточно подготовленный к работе над исторической темой, художник легко подчиняется влиянию живописи Рериха. «Многие из нас охотно подражали ему; Рерих воздействовал на меня сильно, но недолго. По духу он был мне чужд и непонятен. Меня привлекали его коло-

Письмо И. И. Бродского Г. Н. Горелову. Софиевка 1904 г.

Здесь красивы болгарские праздники, был на свадьбе у Стойчевых, хочу написать эскиз, а сейчас пишу Машу Лотареву в болгарском костюме с медными бусами. Сидит плохо, просит отпустить.

Написал учителя Тищенко, очень человек интересный и глубоко благородный...

**10. Натурщица. 1904**



рит, внешний красочный наряд. Это были юношеские увлечения» [8].

«Татарское иго» Бродского во многом схоже с картиной Рериха «Город строят» (1902), с ее ритмом белых, синих и светло-коричневых красок. Цветовое решение плохо сочетается с мрачной темой расправы татар-половчан над своими пленными.

Исполненная позднее «Боярская эпоха» (1906) имеет также отпечаток влияния Рериха. Эти работы

не более чем эпизоды в творчестве молодого Бродского; дальнейшего развития тенденций такого рода мы у него не находим.

Из других художников, имевших более значительное воздействие на Бродского в этот период, следует назвать Врубеля и Пастернака. «Врубелю я подражал в рисунках, живопись его была мне менее понятной. Пастернак привлекал меня своим живописным приемом. Но более всего уже тогда питал пристрастие к Левитану, Серову, Нестерову, Юону. Коровин удивлял меня смелостью своей живописи, но подражать ему желания не было» [9].

Во многом врубелевский — карандашный «Автопортрет» (1908). Музейные впечатления вызвали у Бродского желание работать в манере рембрандтовской светотеневой лепки, что нашло выражение в масляном «Автопортрете» (1904). Художник изобразил себя в берете; лицо полуосвещено, голова написана в густых темно-коричневых тонах.

С наступлением каникул каждое лето Бродский уезжал на этюды, обычно в Софиевку, и к осени всегда привозил несколько десятков работ, составлявших небольшую выставку. Для портретов ему позировали братья, сестры, софиевские ребята.

Летом 1904 года он написал превосходный по сочной живописи этюд к большому композиционному портрету учителя земской школы Н. Тищенко. Сильно вылепленная в объеме голова изображена в трехчетвертном повороте на светлом фоне стены, с висящей на ней скрипкой. Хорошо намечен характер сосредоточенного, углубленного в свои мысли человека. Один из лучших

М. Н. Панин. Мои встречи с И. И. Бродским

В сентябре 1904 года Бродский, Фрик и я поехали на остров Валаам писать золотую осень.

Красивая северная природа, проливы среди диких гранитных скал, могучие деревья, озера, зеленые лужайки и узкие прогалины, заросшие многоцветными кустарниками в осеннем одеянии, представляли яркую, радостную картину...

Бродский за короткое время написал много этюдов, очень своеобразных. Он не стремился изобразить какой-то один момент солнечного освещения, передать свое «впечатление». Он часто писал один этюд в течение нескольких дней, в различных световых условиях. Он тонко вырабатывал кружева ветвей, деревьев, листьев. Изображая воду — лужи, озера,— он передавал мелкую зыбь, рябь на воде в красивых серебристых тонах. Когда он писал небо, то видел в нем потоки струй, перламутровую паутину в нежных переливах колорита.

11. Людмила Бурлюк. 1906



этюдов этого периода — «Казачий дом», или «Дом Грековых» (1906), напоен солнечным светом, крепок по уверенному письму. Широкий мазок сохраняет след кисти, строит форму, как бы лепит ее.

В дальнейшем живописная манера художника существенно меняется. Энергичная плотная кладка уступает место более сглаженной фактуре, в которой мазки уже не столь раздельны, а сравнительно плавно сливаются друг с другом.

12. За чтением. 1906



Изучение природы Бродский рассматривал как большую школу, сознательно ставя себе максимально трудные задачи. Товарищи, работавшие с ним, удивлялись его настойчивости и упорству.

Жанровые композиции, исполненные им в летнее время, насыщены живыми наблюдениями. Это чаще всего бытовые сцены, написанные в пейзаже: «Землемер» (1903), «Возле косилки» (1903), «У колодца» (1904), «Шарманщик в деревне» (1904). Из них наиболее инте-

ресен «Землемер» — группа крестьян в поле, в пасмурную погоду, беседующих о переделе земельных участков. Эскизно, но очень выразительно намечены типы крестьян, один из которых, упершись палкой в землю, внимательно слушает землемера. В пейзаже с холмистым горизонтом, над которым сгустились темные облака, в холодной серо-зеленой гамме красок разлита грустная лирика прохладного уже осеннего вечера.

Вернувшись в Петербург задолго до начала занятий, Бродский в сентябре 1904 года едет с однокурсниками М. Паниным и Л. Фриком на Валаамские острова, откуда привозит много хорошо проработанных этюдов и рисунков. Из этой поездки он вернулся творчески обогащенным, многому научившимся у природы. Он обрел то понимание дерева, ветвей, их характера, которое позднее закрепил в пейзажах, исполненных в 1907—1908 годах на Академической даче. Природа Севера, мало знакомая южанину, только недавно приехавшему из степной Тавриды, захватила его своим величием, суровой красотой гранитных скал, озер и проливов, разнообразием леса, уже одетого в красочный осенний убор.

Музыкальность линий, ажур ветвей, еще только намеченные в валаамских этюдах, в последующие годы станут отличительными особенностями стиля Бродского, сделавшего его работы столь заметными среди массы студенческих этюдов, написанных в модной тогда широкой «цорновской» технике.

# III. Революция 1905—1907 годов

Одновременно с профессиональным ростом и культурным развитием шло общественное воспитание молодого художника.

Приехав в Петербург в 1902 году, Бродский оказался в атмосфере политической борьбы студенчества против самодержавия. Незадолго до его приезда состоялась всеобщая стачка студентов, вызванная закрытием Петербургского университета. Многие ее участники были арестованы и высланы из столицы.

Несмотря на то что революционные студенческие волнения не затронули тогда Академию художеств, все же ее учащиеся не могли оставаться в стороне; они посещали сходки в университете и в горном институте, где у них были товарищи. Но уже в конце 1904 года, когда в Высшем художественном училище начались занятия, общественная жизнь в нем забурлила.

Революция 1905 года потрясла политические и экономические основы государственного строя России и поставила задачи коренного пересмотра всех вопросов общественного устройства жизни.

Ширились забастовки, останавливались заводы, крестьяне восставали против помещиков, требуя землю. Раскаты революции потрясли все слои русского народа. «Революция эта ниспровергает самодержавно-крепостнический строй, освобождая из-под него строй буржуазный, осуществляя, таким образом, требования всех классов буржуазного общества, будучи в этом смысле революцией общенародной» [1],— писал В. И. Ленин.

Студенты Академии художеств чутко реагировали на все происходящее в стране. Выстрелы 9 января прогремели не только на Дворцовой площади, но и в других районах города. Кровь народа пролилась и на Василь-

евском острове, у стен Академии художеств. В этот день «петербургские рабочие своей кровью запечатлели начало революции в России и свою решимость отчаянно биться за ее победу...» [2] — так характеризовал Ленин «Кровавое воскресенье».

Жестокие злодеяния царизма вызвали гнев студентов и передовой части профессуры. Все были возмущены тем фактом, что расстрелом безоружных рабочих руководил президент Академии художеств великий князь Владимир. «Мы были полны ненависти к существующему строю, до конца выявившему свою сущность» [3],— писал Бродский.

В дни, когда в стране началась всеобщая забастовка, ученики Академии художеств примкнули к ней, заявив, что занятия прекращаются до сентября.

После того как училище было закрыто, Бродский уехал к родным, в Софиевку, пригласив к себе товарищей, Мартыщенко и Колесникова, писать этюды. Осенью они вернулись в Академию, все еще закрытую. Революционные настроения студенчества усилились. Началась полоса массовых митингов. Помещения Академии в эти дни заполняются рабочими заводов, студентами университета, горного института, консерватории.

Один из митингов был проведен в больших выставочных залах и учебных аудиториях. В зале Совета размещался перевязочный пункт. «Хотя тон речей был более умеренный, чем накануне, но все же речь шла все время о ниспровержении существующего строя» [4],— писал вице-президент Академии И. Толстой. На этом рапорте августейшим президентом была наложена резолюция: «Подобным безобразиям в стенах Академии художеств надо положить конец. А потому полагаю Академию закрыть и даже наглухо заклепать. Это мой ультиматум». На другой день у запертых ворот Академии и парадных дверей стояли наряды городовых. По распоряжению Министерства Двора училище закрыли на один год.

Началась всеобщая Октябрьская стачка, поднявшая на борьбу с царизмом миллионы людей; правительство вынуждено было прибегнуть к «выпуску паров», стать на путь уступок и подачек. 17 октября 1905 года Николай II в целях «умиротворения государственной жизни» подписал манифест, провозглашавший «незыблемые основы гражданской свободы на началах действительной неприкосновенности личности, свободы совести, слова, собраний и союзов».

Это был обманный маневр, дававший возможность царизму выиграть время и собраться с силами для борьбы с революцией.

18 октября студенты Академии, прочтя царский манифест о «дарованных свободах», силой вошли в здание и водрузили на нем красный флаг. Академия снова была открыта для митингов.

Октябрьская стачка заставила студентов искать новые формы борьбы. Они собирают средства на вооружение рабочих, организуют боевые дружины, ищут контактов с другими революционными организациями. Занятия в Академии вновь прекратились.

Студентам объявили, что они свободны до нового учебного года. Бродский уезжает сначала в Софиевку, а потом на Кубань, где на казацком хуторе Шарпаевка жила семья Мартыщенко. Здесь он пишет этюды, эскизы, делает рисунки для сатирических журналов, которые посылает в Петербург.

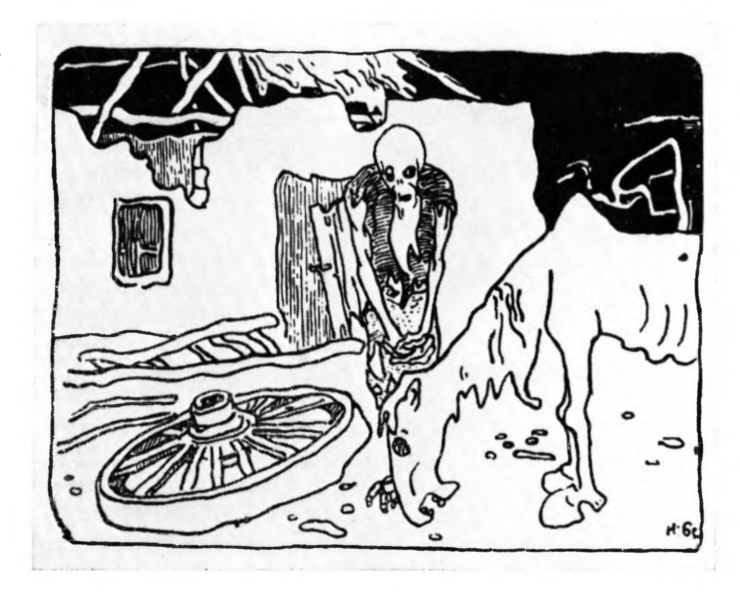
Лето прошло быстро, в трудах и тревоге за будущее. Нужно было ехать в Петербург. Вернувшись в стены училища осенью 1906 года, студенты вновь решают отстаивать свои права. В целях более организованной борьбы они избирают Совет старост.

Выборы в совет проводились по куриям — от живописцев, архитекторов, скульпторов, граверов, а также от классов. Последние были наиболее значительной группой (90 человек). Бродский был выбран представителем этой группы.

Задачей Совета старост явилось «объединение всех учащихся Академии на платформе, полной солидарности с общим революционным движением народных

И. И. Бродский. 1905





**13. «Эх, кабы землицы маленько — совсем хорошо было бы!». 1905. Рисунок для журнала «Пламя»**

масс» [5]. Бродскому, одному из активных членов совета, поручалось установить контакт со студенческими организациями консерватории и наладить сбор денег для вооружения боевых дружин. Репин позднее изумлялся тому, что Бродский «совсем еще мальчик в ту пору» [6] был вожаком его мастерской, в которой училось много великовозрастной молодежи.

Начинался новый период революционного движения в условиях контрнаступления реакции. Разгромив Декабрьское восстание, царское правительство перешло к

**Автомонография**

В памятный день, 9 января, утром я шел в Академию по Малому проспекту Васильевского острова; дойдя до 4-й линии, я увидел громадные толпы народа, вероятно, свыше десяти тысяч человек. Я всегда любил толкаться в толпе, всматриваться в группы, наблюдать интересные типы. Примкнув к толпе, я вскоре узнал, что здесь, недалеко от рабочего клуба, собираются демонстранты, чтобы идти к Зимнему дворцу, куда уже направлялись рабочие из других районов... Вместе с демонстрантами я медленно двигался по направлению к Академии, постепенно пробираясь все ближе и ближе к первым рядам, уже выходившим на набережную. В это время мы увидели отряд казаков, уже ожидавший демонстрантов и заградивший нам дорогу. Между рабочими и казаками начались переговоры; рабочие настаивали, чтобы их пропустили. Я ждал, чем это кончится, но вдруг раздалась команда: «Шашки наголо!»

14. Пахарь. 1906. Рисунок для журнала «Пламя»



террору и борьбе с революцией при помощи карательных экспедиций. Реакция усиливалась с каждым днем. Ректор Высшего художественного училища получил секретные предписания составить список неблагонадежных учащихся, и прежде всего евреев, «коим жительство в Санкт-Петербурге было разрешено только при условии обучения в Высшем художественном училище». В этом списке одним из первых значился Бродский. Теперь ему грозило выселение из столицы.

Все учащиеся считались уволенными, с правом вторичного поступления. Нужно было вновь подавать

Я стоял около ограды сада и обдумывал, смогу ли я в случае опасности перепрыгнуть через решетку. Мне казалось это очень трудным, но когда по прошествии нескольких секунд я увидел, что казаки рубят шашками направо и налево и на мостовой уже лежат первые жертвы, то мне оставалось только прыгать через решетку в сад... Я, как кошка, одним прыжком вскочил на ограду, но когда хотел прыгнуть вниз, то зацепился калошей за острые спицы и повис вниз головой. Я видел, как мимо меня мчались казаки, и понял, в какой нахожусь опасности, так как очень легко меня могли проткнуть шашкой. Однако я остался невредим, вероятно, потому, что казаки приняли меня за убитого. Вскоре подбежали товарищи и помогли мне выбраться из тяжелого положения.

заявления о зачислении. Эта мера была принята в целях очистки училища от революционных элементов. Многим, в том числе Бродскому, отказали в приеме. Лишь заступничество Репина, Куинджи и Беклемишева помогло его восстановлению.

Революция 1905—1907 годов, общественный подъем во всех областях жизни сыграли огромную роль в демократизации искусства, в приобщении его лучших представителей к идеям освободительной борьбы. Творческая практика художников в годы первой революции подтвердила верность учения В. И. Ленина о партийности искусства, сформулированного им в статье «Партийная организация и партийная литература» (1905). Особенно открытой и тесной была связь политики и искусства в сатирической графике.

Так называемая «свобода печати», дарованная «куцой» конституцией, вызвала к жизни десятки сатирических журналов, в которых главную роль играла политическая карикатура. По своему художественному уровню из общей массы журналов того времени выделялись «Жупел» и «Адская почта», в которых участвовала группа талантливых художников (Л. Бакст, И. Билибин, О. Браз, М. Добужинский, Д. Кардовский, Б. Кустодиев, Е. Лансере, В. Серов, П. Щербов и другие), в большинстве своем входивших в «Мир искусства».

В нескольких вышедших номерах «Адской почты» мы встречаем в объявленном списке сотрудников И. Бродского. Однако ни в одном из номеров его рисунки не публиковались. По словам художника, им были сделаны несколько карикатур, принятых редакцией, но не вышедших в свет из-за закрытия журнала.

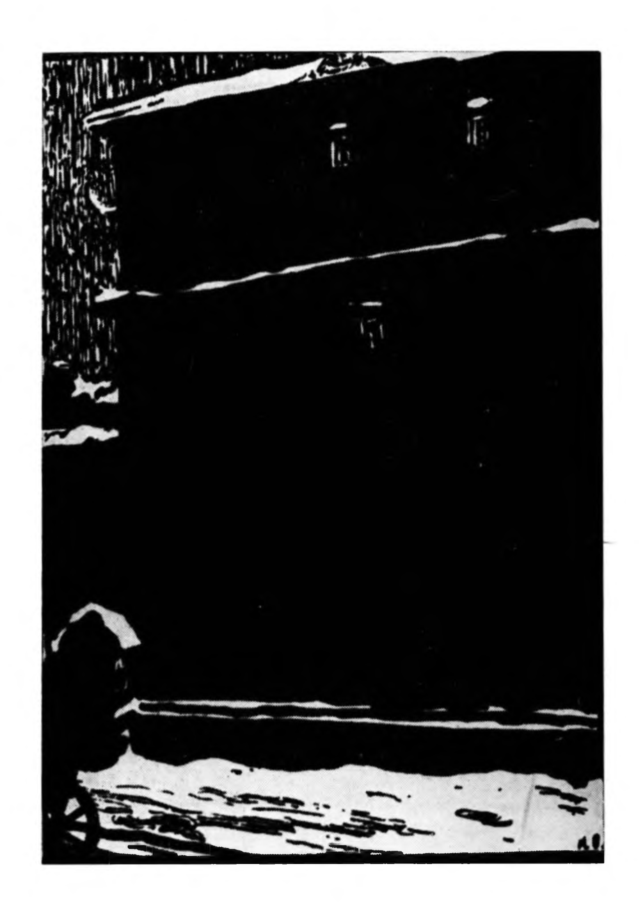
**Письмо И. И. Бродского Г. Н. Горелову. Сентябрь 1905 г.**

Напиши, что там у нас в Академии-матушке, неужели царит тишина и покой... Напиши поскорей, почта медленная, а мы собираемся ехать. Работаем много, но уже тянет в Питер. Как теперь развернутся наши бои, могут не пустить нас в столицу...

**Письмо родителям. Октябрь 1905 г.**

Вчера у нас на круглом дворе был большой митинг, просто грандиозный, я до сих пор под сильным впечатлением, не мог никак уснуть. Зрелище массы людей и горячие ораторы и слушающие их — все очень волновало и было красиво. Всюду красные флаги. Надо было рисовать, конечно, но уже был вечер, а света было мало, только из окон, но я, кажется, все хорошо запомнил и смогу сделать эскиз.

**15. Тюрьма. 1906. Рисунок для журнала «Пламя»**



Автомонография

Кажется, в 1907 году по инициативе Международного комитета помощи жертвам революции был выпущен сборник «Труд и свобода», в редактировании которого принимал участие М. Горький. Задачей сборника ставилась помощь борцам, отдавшим жизнь свою за политическое и экономическое освобождение России.

В документе, хранящемся в Музее Революции, в списке участников сборника перечислен ряд фамилий художников, в том числе несколько русских, среди которых Репин, Аронсон, Бобровский и я.

Пожалуй, я мог бы здесь вспомнить еще ряд фактов моего участия в революционной прессе, во всевозможных благотворительных вечерах, выставках и т. д. Не осознавая всего смысла больших событий, которые назревали в те годы, я уже чувствовал социальную правду, за которую боролись и отдавали свою жизнь лучшие представители нашего народа.

К «Жупелу» и «Адской почте» примыкают в некотором отношении «Пламя» и «Леший». Они также печатались в первоклассном полиграфическом заведении Р. Голике и А. Вильборг на плотной отбеленной бумаге. Качество цветной печати в них выше, чем во многих других журналах. Рисунки, выполненные учениками Академии художеств П. Добрыниным, А. Любимовым, И. Бродским, Н. Фешиным, И. Грабовским, М. Ивановым, Д. Агафоновым, Н. Верхотуровым, разнородны, подчас не очень профессиональны, но лучшим из них присущи принципиально новые качества.

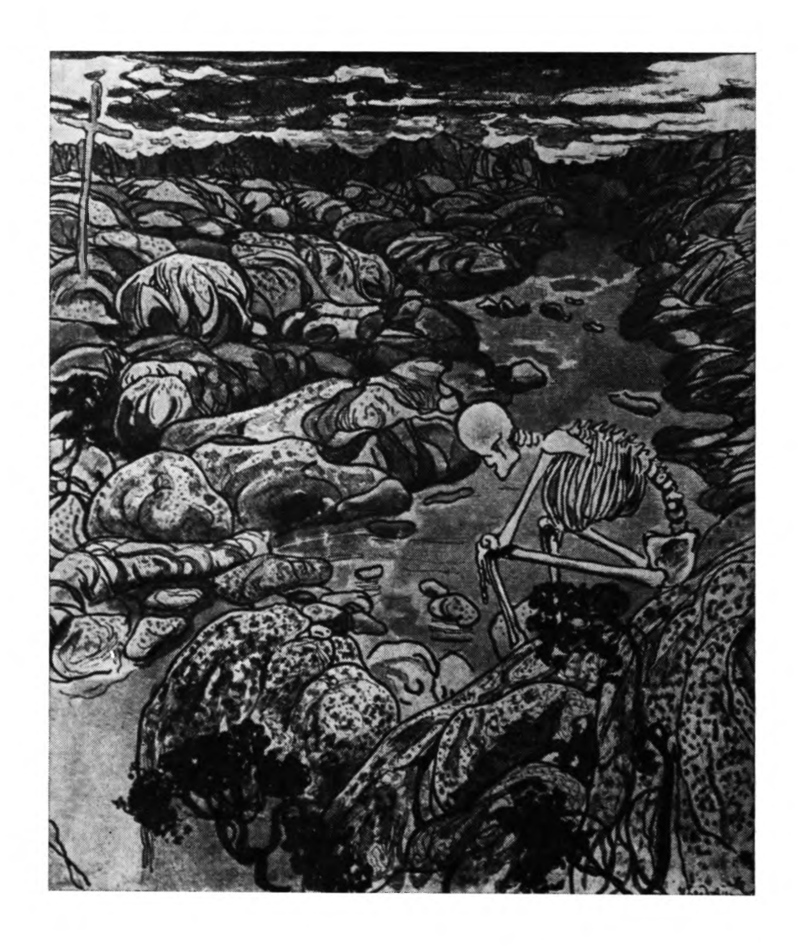
Эти художники увидели в русском пролетариате гегемона революции и, пусть неполно, несовершенно, сумели отразить авангардную историческую роль рабочего класса в народной революции. Их рисунки, не столь рафинированные по стилю и технике, как работы мирискусников, по своей тематике и политической заостренности были более близки к революционно-демократической программе. В них нашли отражение темы борьбы пролетариата с капиталистами, подвиг и бесстрашие рабочих, прошедших баррикадные бои.

Бродский участвовал одновременно в ряде журналов, показав себя незаурядным графиком и карикатуристом. «Пламя», «Сигнал», «Леший», «Ювенал», «Сигналы», «Игла», «Огни», «Газета Шебуева», «Вольница» — вот неполный список изданий, в которых он сотрудничал в те годы.

Дважды художник выступает в качестве соиздателя и соредактора сатирических журналов. Вместе со своими товарищами А. Любимовым и А. Хотулевым, при участии литератора Н. Ламковского, он издает журнал «Светает», который уже на третьем, конфискованном номере прекращает существование. «Пламя» также издавалось коллегией, в которой Бродский играл значительную роль. На обложке третьего номера был напечатан его рисунок «Современный Нерон», изображавший московского генерал-губернатора адмирала Дубасова на фоне горящей Москвы, утопающим в крови. Журнал был конфискован цензурой и после четвертого номера закрыт. Близкое участие принимал Бродский в выпуске журнала «Леший».

Большое количество исполненных им сатирических рисунков посвящено разорению крестьянства, тяжелой мужицкой доле. Среди карикатур на эту тему, разоблачающих жестокую эксплуатацию крестьян, стонущих под двойным гнетом помещика и капиталиста, выде-

16. «Устала». 1906.
Рисунок для журнала
«Леший»



ляется рисунок «Эх, кабы землицы маленько — совсем хорошо было бы!» (1905). Скупой по изобразительным средствам контурный рисунок предельно лаконичен. На другом рисунке изображен крестьянин, горюющий над павшей лошадью. С завистью смотрит он на табуны помещичьих коней («Крестьянин в беде», 1905). В рисунке «Пахарь» (1906) — крестьянин боронит землю, усеянную черепами. В этих карикатурах художнику удалось создать обобщенный образ русского крестьянина, жестоко эксплуатируемого кулаком и помещиком.

Нельзя сказать, что все рисунки Бродского были высоки по качеству. Некоторые из них делались второпях, прямо у типографского станка для подверстки

полосы. Но все они обладают индивидуальным почерком и легко узнаются по свойственному художнику графическому стилю, даже если на них не стоят инициалы «И. Б.» или краткая подпись «И. Брод.».

Острокарикатурны его портреты министров — Витте, Трепова, Дурново. Они развивают начатую Б. Кустодиевым сатирическую портретную галерею правителей царской России, изобличают их преступления перед народом. Карикатуры Бродского имеют характер аллегорий, в которых конкретный образ «героя» сочетается с символическим фоном. Так, например, Витте показан в лодке, плывущей по морю, наполненному головами казненных людей.

Большая группа рисунков посвящена жестокой расправе правительства с революционерами. Глубокой скорбью проникнуты композиции «Баррикада» (1906). «Тюрьма» (1906), «Расстрел у тюрьмы» (1906), «Памяти погибших героев» (1906). Наряду с рисунками Лансере, Кустодиева, Билибина, Добужинского журнальные иллюстрации Бродского выделялись мастерством, своеобразием изобразительных средств. Лучшие из них по праву вошли в историю сатирической журналистики 1905—1906 годов.

Графическое решение каждого листа всегда подсказывалось художнику поставленной им задачей. Иногда он прибегал к нарочито детскому рисунку — такова карикатура на тему о выкачивании иностранными банками валюты из России; часто использовалась черно-белая техника, заливка тушью, силуэты. В манере экспрессивного перового рисунка решались острогротескные сюжеты. Страничные иллюстрации часто подсвечива-

**Письмо родным. 1906 г.**

...У меня совсем нет времени писать вам. Вы уж извините меня и поймите. Живописью занимаемся мало, больше митингуем. Я занят много нашими студенческими делами по Совету [старост] и почти не прекращаю ни на один день работать. Много рисую для журналов. Что у нас на Бердянщине, тихо ли, слышал от Бермана о погромах черносотенцев в Екатеринославе и Николаеве. У нас тоже здесь неспокойно. О деньгах не волнуйтесь, я пока не нуждаюсь...

лись акварелью или гуашью. В них много общего с его живописными работами тех лет. Тонкие переливы колорита и кружевной рисунок отличают композиции «Русская симфония», «Устала», «Расстрел», «У тюрьмы» (все — 1906).

В период наступившей политической реакции острая разоблачающая сатира в творчестве Бродского вытесняется трагическими нотами, рожденными тяжелыми раздумьями о понесенных жертвах и разгулом полицейского террора, затопившего в крови революцию. На характере ряда рисунков сказалась политически расплывчатая позиция редакций журналов, в большинстве выступавших с платформы буржуазно-либеральной критики. В этих листах нет политического накала, присущего работам 1905 года, открытого призыва к борьбе. Лейтмотивом в них проходит тема сострадания к жертвам царского террора. Это сдавленный крик, вызванный болью, гибелью революционеров, казнями, виселицами, жестокой расправой над восставшим народом.

Открытый вызов правительству, изобличение пороков самодержавного строя сменяются у Бродского темами жертвенности народа, его трагедии. Поэтическим подтекстом этих композиций могут служить стихи Алексея Толстого, написанные в 1906 году:

Повсюду кровь, печаль и стоны,
Повсюду муки, звон цепей
И погребальные трезвоны,
Печаль затушенных огней[7].

Особый характер носят рисунки Бродского, сделанные для журнала «Вольница», выпускавшегося книгоиздательством «Борьба» в 1906 году. По своему типу

Письмо И. И. Бродского К. К. Костанди. 1906 г.

...Ввиду забастовки железных дорог я запаздываю своим ответом. Я очень рад, что этюды мои произвели хорошее впечатление на южных художников и что среди них находился мой дорогой бывший учитель Кириак Константинович Костанди, меня это еще больше обрадовало. Я очень жалею, что не мог послать больших вещей, причина этому — финансы. Постараюсь в следующий раз дать лучшие вещи. Последних лет этюды я не мог послать, так как они мне нужны были для получения стипендии по конкурсу этюдов.



17. Баррикада. 1906

**Автомонография**

Работая в сатирических журналах в течение двух лет, я исполнил свыше двух сотен графических работ на злободневные политические темы.

Вспоминаю, что в тот же период [1905—1906] я сделал серию акварелей на революционные темы: «Расстрел на площади (9 января)», «Баррикады» и другие.

Однажды ко мне пришел незнакомый человек, которого я часто встречал в столовой университета; я знал, что он имеет отношение к одному из либеральных издательств. Этот человек попросил у меня разрешения воспроизвести мои акварели на открытках, обещая заплатить соответствующий гонорар. Я был еще студентом, жил на стипендию и потому очень обрадовался такому неожиданному заработку. Незнакомец взял мои акварели и через некоторое время принес их обратно, сказав, что ничего не вышло, так как клише получились очень плохие и открытки напечатаны не будут...

и формату он близок к литературно-художественному сборнику. Журнал не имел четкой политической программы. Не будучи партийным органом, он придерживался народнической позиции, уделяя много внимания жизни крестьянства и его освободительной борьбе. Бродский сделал для первого номера обложку и несколько графических заставок. Рисунок к рассказу В. Измайлова «В «Ямке» изображает комнату с низким потолком и маленькими окнами, освещенную висячей керосиновой лампой. Это чайная, в которой собираются рабочие. Художник, точно следуя за автором, создает правдивую картину народного быта. В том же номере «Вольницы» напечатана его иллюстрация к рассказу В. Тана «Христос на земле», имеющему эпиграфом изречение полтавского губернатора: «Если бы Христос снова пришел на землю, быть может, я был бы вынужден арестовать его».

Сюжет рассказа дал повод художнику изобразить картину избиения казаками группы крестьян и шедшего с ней Христа. Казаки на лошадях обрушивают шашки на головы мирной процессии, совсем так, как это видел Бродский 9 января в Петербурге. Этот прием совмещения фантастики и действительности требовал продуманного стилистического решения. Молодой художник не сумел последовательно выразить свой замысел, перегрузил композицию деталями, вычурными линиями, дробящими форму. Эта иллюстрация, не во всем удавшаяся, свидетельствовала о творческой смелости и широких возможностях ее автора. Несколько рисунков Бродского, сделанных для «Вольницы», посвящены крестьянским восстаниям, в них изображены батраки с вилами и ружьями, громящие дворянские усадьбы.

Месяца через два прихожу как-то в университетскую столовую обедать и вижу, что в киоске продаются открытки с моих акварелей. Мне стало ясно, что вся эта история была задумана как маленькая «экспроприация». Я не протестовал, и мне даже понравился этот трюк. Очень жалею лишь о том, что у меня не сохранились эти открытки, так же, как и оригиналы, которые я, помню, подарил одной революционной организации через Н. Е. Добычину, попросив ее реализовать акварели путем розыгрыша на концерте, сбор с которого шел на политические цели. К сожалению, это сделать не удалось, так как начались обыски и Н. Е. Добычина спрятала мои акварели на чердаке, где они от сырости погибли; так, по крайней мере, она сама говорила мне об этом.

Участие Бродского в политической печати 1905—1906 годов не ограничилось работой в сатирических журналах. Он создает цикл графических композиций, которые были воспроизведены на открытках революционным комитетом Петербургского университета. Эти произведения не сохранились. Нашлись только три открытки с репродуцированными на них двумя акварелями Бродского «Баррикада» и «Опознание трупов» и картиной «Красные похороны» (названной «Жертва борьбы роковой») [8]. По сюжету они легко связываются в триптих, имеющий внутреннюю логику и последовательное развитие. Эти композиции несомненно носят документальный характер и могут считаться свидетельскими показаниями художника-современника, запечатлевшего трагические эпизоды революционной борьбы. «Баррикада» воспринимается как апофеоз уличного боя рабочих с жандармерией. Красное знамя восстания реет над расстрелянной баррикадой, над телами погибших ее защитников. Темное небо, дома со слепыми окнами, разбросанная рухлядь, опутанная проводами, создают ощущение мрака, поражения, разгрома. Но за этим встает героический образ революционного восстания, прославляющий бесстрашие горсточки плохо вооруженных дружинников, погибших за рабочее дело.

«Опознание трупов» — как бы продолжение первой темы. Шеренга лежащих на тюремном дворе трупов, быть может, рабочих, погибших на баррикадах, или расстрелянных демонстрантов, взывает к мести, наполняет зрителя ненавистью к палачам. Мрачная глухая стена дома, уходящего ввысь, с двумя маленькими оконцами, замыкает второй план, ограничивая место действия, приближая его к зрителю. Эти произведения значительно дополняют представление о молодом Бродском как о художнике-гражданине, чьи симпатии были целиком на стороне революционного народа.

В 1906 году, в кипучее время забастовок и митингов, Бродский пишет картину «Красные похороны». Она выполнялась им как классное задание на свободную тему для конкурса эскизов.

Картина свидетельствует о больших сдвигах, происшедших в творческом сознании художника под влиянием роста пролетарского революционного движения. В ней отразились те полные горечи дни, когда рабочие и крестьяне, вступившие в борьбу с самодержавием, получили кровавые уроки, открывшие им глаза на царя и его приспешников.

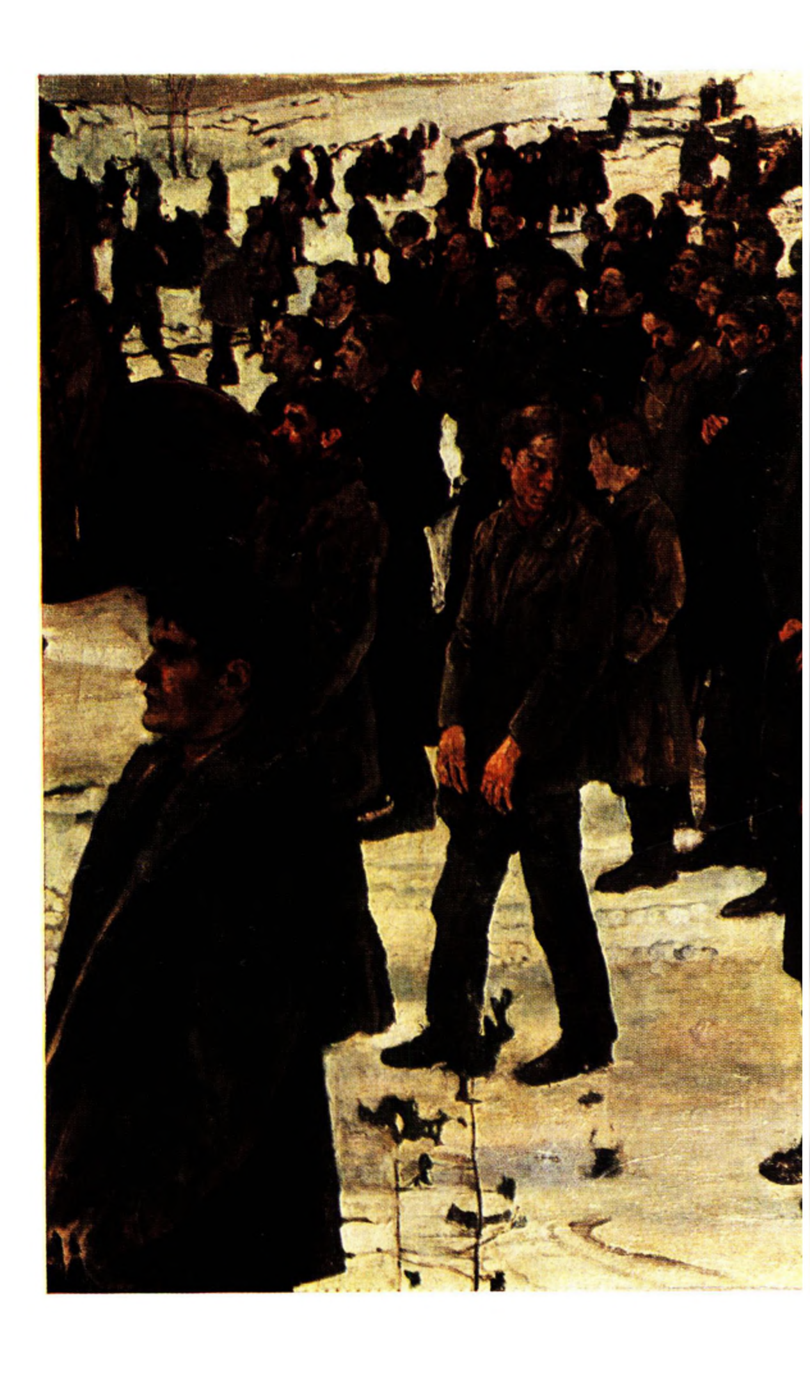


18. Опознание трупов. 1906

Расправа с революционерами и кровавый террор карательных отрядов на Николаевской железной дороге глубоко потрясли Бродского. В картине изображен пасмурный зимний день. Окраина города. Группа рабочих хоронит своих убитых товарищей. Траурная процессия в сопровождении вооруженных казаков движется к кладбищу. Вдумчиво и проникновенно передана народная масса, боевые соратники и друзья погибших. Мы читаем в их лицах затаенную скорбь и непреклонную волю к борьбе, веру в конечную победу. Картина осуждала кровавые злодеяния царизма, призывала к отмщению за пролитую кровь. «Красные похороны» воспринимаются как отголосок великой народной трагедии. В драматическом эпизоде прощания с убитыми товарищами раскрываются большие исторические события.

Художник выразил общее через частное. Он изобразил не всю процессию, а лишь ее центральную группу. Композиция картины способствует эмоциональному и

19. Красные похороны
1906





ясному раскрытию темы. Холодная заснеженная земля, простирающаяся до горизонта, служит фоном, на котором легко читается ритмически сложный силуэт толпы. Лица идущих, их движения, походка, склоненные головы, жесты выразительно передают скорбные чувства людей, прощающихся со своими боевыми товарищами. Контрасты светлого и темного — снега и фигур — создают ощущение зимнего холодного дня. Цветовое и композиционное построение картины обусловлено ее драматическим содержанием. В центре — несколько приглушенный в цвете красный гроб образует сюжетную завязку композиции. Весь ее живописный строй, общий суровый тон отвечает мужественной твердости и стойкости пролетариев.

Процессия мерно движется, как бы растекаясь по диагонали, от правого верхнего к левому нижнему углу картины. Эта линия активно подчеркнута ритмическим чередованием фигур рабочих.

Художник сумел придать каждому участнику печального шествия свой облик. Дети, женщины, старики, рабочие, интеллигенты — все они имеют ясную социальную и психологическую характеристику. Чувствуется, что персонажи картины знакомы автору, высмотрены в жизни. Убедительно показано их единство, общее и личное, то, что определяет поведение каждого человека. Своеобразно решены образы конвоирующих процессию казаков. Позы всадников какие-то понурые, в них нет ничего заносчивого, а лицо молодого казака на центральном плане полно грустного раздумья и вызывает симпатию. Наряду с большими достоинствами в картине легко увидеть ряд просчетов молодого живописца (ему не было тогда 22 лет). Отдельные головы не найдены в масштабе, некоторые лица, например мальчика на первом плане, чрезмерно высветлены, недостаточно прописаны руки у рабочего и женщины в платке. Но это частности, вызванные краткими сроками работы.

«Красные похороны», представленные автором на конкурс эскизов, советом профессоров училища не были допущены к рассмотрению. Только Репин, оставшийся в единственном числе, требовал утверждения эскиза и выдвигал его на премию.

В составе жюри Весенней выставки 1906 года были художники, сочувствовавшие революционному движению. Бродский показал «Красные похороны» жюри, и работа была принята. Но цензура при просмотре вы-

ставки запретила демонстрировать картину, а полиция, узнав о столь «крамольном» сюжете, подвергла ее аресту. Свернутая в трубку, она пролежала свыше десяти лет в архивах полиции и только после 1917 года была возвращена автору.

В творчестве Бродского «Красные похороны» — веха, имеющая большое принципиальное значение. В этой картине революционный пролетариат утверждался как активная действенная сила. «Красные похороны» во многом предопределили будущий путь художника, ставшего крупным мастером историко-революционного жанра, создателем полотен, отобразивших победоносную борьбу пролетариата.

Несмотря на то что картина была запрещена, ее все же удалось обнародовать тогда же, через печать. В первом номере журнала «Ювенал», вышедшем в 1906 году, после отмены предварительной цензуры, напечатан первоначальный эскизный вариант под названием «Похороны». Он был воспроизведен также в журналах «Искры» (1906, № 10) и «Вольница» (1906, № 2). В последнем рядом с репродукцией напечатаны стихи Матвея Мазеля «Похороны», посвященные произведению Бродского:

Осенние сумерки плачут дождем,
Распущены черные флаги,
По улицам длинным мы молча идем,
Озябнув от ветра и влаги.

Колышутся в мрачном тумане гробы,
Над ними чернеют брезенты.
Печально опущено знамя борьбы
И тянутся красные ленты...

Чрезмерно элегический тон стихотворения, переходящий в монотонность, не передает содержания полотна, в котором больше ритмических контрастов, эмоциональности, лиризма, а главное, нет безысходности, уныния. Рабочие идут, гордо подняв головы, смело смотря в будущее.

Большую трагическую тему художник сумел окрасить свойственным ему лиризмом, отчего картина получилась более проникновенной, трогающей непосредственностью переживания. В ней удачно сочетаются жанровая, сюжетно-повествовательная линия с торжественно-элегическим звучанием траурного реквиема.

По-видимому, тема «Красных похорон» глубоко волновала художника. Она прочно вошла в его творческое

сознание, была выношена им. Интересно, что в 1918 году он вновь вернулся к ней, исполнив большое панно «Красные похороны» для оформления одной из площадей Петрограда в дни первой годовщины Октябрьской революции.

Несомненно, что творческое развитие Бродского, его мировоззрение испытали могучее воздействие революции 1905—1907 годов, в которой он участвовал, находясь в первых рядах студенческого революционного движения.

Приобщение Бродского к общественно-политической деятельности определило в дальнейшем закономерность его творческого пути после свершения Октябрьской революции как художника, тесно связавшего свое творчество с победившим народом.

# IV. Годы реакции

Вернувшись в Академию после большого перерыва в занятиях, студенты привезли много работ, сделанных с натуры, и эскизов разнообразного содержания, в основном построенных на живых наблюдениях окружающего быта.

Как вспоминает художник П. Бучкин, в этюдах студентов появилось богатство красок. «В учебное заведение ворвался свежий воздух. Не было желания писать и рисовать только казенную модель. Появились цыгане. Во всех мастерских писались этюды цыганок в цветных костюмах. На студенческих вечеринках Бродский играл на гармони. Цыгане плясали... Появились многочисленные эскизы цыганских таборов во всех мастерских» [1].

Бродский также сделал этюд «Цыганка» и эскиз «Цыгане в поле» — бытовой, лишенный «экзотики» кочевой жизни эпизод, который он не раз видел, живя на юге России.

Летнее время 1905—1906 годов прошло у него как всегда в интересном труде. Живя в родной Софиевке и в Полтавской губернии, он, помимо пейзажей, увлеченно пишет портреты. Лучшие достижения этих лет — «Портрет матери и сестры» и «Портрет брата» (1905). Первый из них, написанный в строгой гамме серо-коричневых красок, экспрессивен в выражении характеров, интересно скомпонован. С живостью передано миловидное лицо девочки, безыскусственно радующейся теплу матери, которую она обнимает. «Портрет брата» выдержан в светлом колорите, без резких цветовых контрастов. Красиво написана голова в белой войлочной шляпе, освещенная солнцем. Одиноким явлением воспринимается своеобразная композиция «Людмила Бурлюк»

(1906), обнаруживающая в творчестве Бродского влияние французского импрессионизма. Композиция картины нарочито фрагментарна. Комната с желтоватыми стенами, вдоль которых стоят стулья и кушетки в белых чехлах, и женщина, сидящая на ковре, взяты в сложном ракурсе, создающем ощущение непреднамеренного, «случайного» момента.

Большое значение в художественном развитии Бродского имело сближение его с товарищами по Академии Н. Фешиным и А. Савиновым. Сравнение работ этих трех художников убеждает в общности их исканий и увлечений. Они часто писали вместе, учась друг у друга. Вместе осваивали технологию масляных красок, изготовляли грунты — казеиновые, гипсовые, на различных эмульсиях. Применяя мало известные им растворители, искали новые технические возможности. В те годы по инициативе Репина в Академии работала лаборатория красок, которой руководил его ученик Д. Киплик. Молодые художники пользовались его советами.

Бродский вывесил объявление: «Меняю чистый холст на записанный». Белый холст он считал «голым», «кисти не было за что зацепиться». «Записанный холст,— пишет П. Бучкин,— он протирал шкуркой или пемзой, затирал краской, подбирал соответствующий тон и затем тонкой кистью рисовал пейзажи с фигурами, сохраняя местами «фактуру» затертого холста. Любил он писать на заранее тонированном холсте» [2].

В работах Бродского, Фешина, Савинова, Кричевского, исполненных в академические годы, нетрудно заметить некоторые общие черты в живописной технике и общем стиле их творчества. Это единство было найдено

**Л. Д. Кузнецова-Бурлюк. Из воспоминаний**

Живя в усадьбе [Козырщина], молодежи интересно было столкнуться со старыми людьми, знающими прошлый быт...

Дед начинал рассказывать. Развертывалась картина крепостной жизни. Дед ее помнил, он ведь был «малым хлопчиком».

— Вот такой старик унесет с собой правду о крепостном праве,— сказал Греков.

— Ты ошибаешься, Митрофан, правда о крепостном праве всем хорошо известна. А крепостного права формально хоть и нет, но царизм несет насилие, произвол, жизнь нисколько не улучшилась... Мы пережили 1905 год. Вспомни, сколько в этот год было расстрелов, сколько погибло невинных людей.

Эту тираду произнес Исаак Бродский. Он уже к этому времени прошел большую политическую школу, сотрудничал в сатирических журналах, выходивших в Петербурге...



20. Старые лодки. 1907

ими не без влияния мюнхенского «Сецессиона», что сказывалось в несколько изощренном декоративизме, правда, менее салонном, чем у немецких модернистов, и в увлечении мастихином, применяемым для письма. «Придавливая» краску, мастихин придает ей плотность, помогает широко строить форму, но вносит в живопись некоторый элемент техничности.

Начиная с 1904 года Бродский ежегодно участвует своими работами на академических, а также других выставках, выступая с разнообразными по жанрам произведениями. В 1904 году он экспонирует этюды на первой выставке Нового общества художников, с которым был связан и позднее, до 1907 года. Это объединение образовали уже получившие тогда известность живописцы и скульпторы: Д. Кардовский (председатель), Н. Петров, Л. Шервуд, А. Гауш, Н. Пирогов, П. Нерадовский, Д. Стеллецкий, О. Делла-Вос-Кардовская. К ним присоединились Б. Кустодиев, А. Мурашко, Ф. Малявин и другие ученики Репина. Все они были неудовлетворены казенной атмосферой академических выставок и диктатурой мирискусников, допускавших на свои выставки строго избранных и близких им мастеров.

В 1905 году Бродский получил приглашение К. Костанди участвовать в выставках Товарищества южнорусских художников, и с тех пор вплоть до 1914 года он посылал свои произведения в Одессу, где они вызывали большой интерес у зрителей.

В 1906 году Бродский приглашается участвовать в седьмой выставке картин Общества харьковских художников, доход от которой поступал в пользу голодающих. Как видим, его творческая активность в годы обучения в Академии была очень высокой. Еще будучи студентом, он вошел в среду известных русских мастеров и был признан ими как высокоталантливый и многообещающий живописец. Еще на ученических выставках работы Бродского привлекли внимание коллекционеров и любителей искусства. Возможность продавать свои этюды помогала ему укрепить скудный студенческий бюджет, но коллекционеры платили за работы учеников мало, норовя купить их как можно дешевле.

Все учившиеся с Бродским отмечают его доброту, внимательность, спокойный тон, благожелательность в отношениях с людьми. Он не замыкался в узком профессионализме, был хорошим товарищем, охотно участвовал в коллективных начинаниях.

Студенческая столовая в училище была своеобразным политическим и художественным клубом. Здесь шли горячие дискуссии об искусстве, спорили до хрипоты о Цорне, Сезанне, Матиссе, собирали деньги для кассы взаимопомощи, готовили программы академических вечеров.

Здесь же происходили сходки, бурные объяснения с администрацией, протесты против ограничений в

М. Н. Панин. Мои встречи с И. И. Бродским

Вспоминаю Бродского в более поздние годы. Вижу его на Весенней выставке в Академии. Его миниатюрные пейзажи очень понравились фабриканту Циммерману, «поставщику двора его величества»... Узнав, что Бродский очень любит музыку, Циммерман (у него была фабрика музыкальных инструментов) предложил ему в обмен скрипку, гармонь и гитару. Там же, на выставке, Бродский познакомился с Левинсоном, владельцем больших ателье мод. Этот покупатель также начал торговаться. Исаак Израилевич шутя предложил ему совершить натурный обмен, на что Левинсон сразу согласился, так как у него был залежалый товар. Полученными костюмами и му-

общественной жизни. Иногда столовая превращалась в концертный зал. Сидя за роялем, пел Шаляпин. Ему подпевали студенты. Выступали артисты Мариинского театра И. Тартаков, П. Андреев, С. Касторский.

Постоянным организатором этих концертов был Бродский, имевший много знакомых в артистическом мире. Он же пригласил на студенческий вечер Шаляпина, который хорошо знал его работы. Один из этюдов молодого художника он купил на академической выставке. В дальнейшем они подружились и часто встречались у Горького, Репина, на вечерах Общества имени А. И. Куинджи.

Бродский был неизменным участником и организатором больших студенческих балов, которые устраивались с благотворительной целью. Обычно эти вечера проводились в большом зале Дворянского собрания, а иногда в Мариинском театре и Таврическом дворце.

Часы, свободные от занятий, художник старался провести как можно более содержательно, не разменивая их на пустое времяпрепровождение, вечеринки, обывательские разговоры. Много времени он проводит в библиотеке Академии, изучая по репродукциям рисунки любимых мастеров: Гольбейна, Гойи, Рембрандта, Рейсдаля. В «Кушелевке» (галерее Кушелева-Безбородко), где была прекрасная коллекция живописи, тогда еще находившаяся в здании Академии, он любуется Делакруа («Бедуин, седлающий лошадь», «Охота на львов»), Тройоном («Утро»). Долго простаивает у полотен барбизонцев, хорошо представленных в галерее. Его волновали их проникновенная любовь к природе, тонкое письмо, душевный лиризм.

зыкальными инструментами Бродский поделился со своими товарищами.

Вспоминаю, что мне и Исааку Израилевичу приходилось быть организаторами и оформителями больших костюмированных вечеров, которые устраивались в пользу студенческой кассы взаимопомощи на Высших Бестужевских женских курсах и в зале Благородного собрания, в котором сейчас находится Ленинградская филармония. Бродский был неистощим на выдумки. Он был человек веселого нрава, добродушного характера, любил пошутить над вспыльчивыми товарищами, но его юмор не был злым.

Интересы художника не замыкались живописью. Людмила Бурлюк, с которой он дружил в те годы, вспоминает о совместном посещении «Кружка молодых» в университете. Там, на литературных вечерах выступали А. Блок, А. Ахматова, Вячеслав Иванов, В. Мейерхольд, К. Чуковский, С. Городецкий, А. Белый, Ф. Сологуб, М. Кузмин, Г. Чулков, Саша Черный, Н. Тэффи, Д. Цензор. Последний уже ушел из Высшего художественного училища, так как целиком отдался литературной деятельности. Он обычно приглашал Бродского на вечера, где вместе с другими поэтами выступал с чтением стихов.

Живя в Петербурге, Бродский часто бывает в Эрмитаже, Русском музее, посещает выставки передвижников, «Союза русских художников», «Мира искусства». Уезжая на каникулы на юг, всегда останавливался в Москве, чтобы посмотреть «Третьяковку». С восхищением вспоминает он о мастерах русской школы, перед полотнами которых мог стоять, не отрываясь, часами. «Летом я всегда находил время проездом через Москву побывать в Третьяковской галерее. Там мы учились не меньше, чем в Академии. Репин меня восхищал больше всех. Какой это гениальный мастер, как он любит жизнь и с какой любовью ее изображает! Какая послушная у него кисть, как тонко он понимает человека. Этим мне были близки все передвижники. Крамской, Владимир Маковский, Корзухин, особенно последний, привлекали меня глубоким характером своего творчества, реализмом, правдой» [3].

Занимаясь ежедневно в Академии девять-десять часов, Бродский успевал бывать, помимо музеев, в театрах

И. П. Степашкин. Требовательный художник

Помню «Бал пудры», посвященный эпохе Людовика XVI. Из-за нераспорядительности организаторов бал принес большой убыток. Платить было нечем. На помощь пришел Архип Иванович Куинджи, которого Бродский расположил помочь студентам. Исаак Израилевич всегда охотно откликался на просьбы участвовать в благотворительных вечерах. Он делал рисунки для пригласительных билетов, которые продавались за значительную сумму, так как предлагались богатым людям. Помню, он нарисовал очень хорошую афишу «Студенческий бал», которая была распространена по всему Петербургу.



21. Академическая дача.
1907

Дмитрий Цензор. Письмо И. А. Бродскому. 1939 г.

Я удивлялся верной реакции Исаака на надуманную символику модных тогда поэтов, о которых он говорил, что это «быстропроходящие тени». Он считал, что в искусстве остается только то, что имеет реальную почву, связано с жизнью. Помню, под этим углом зрения он разобрал стихи Блока, который был моим богом. Его поэзию я принимал целиком, а Бродский выделял в ней лишь близкие ему ноты и многое отвергал. Мы спорили, но я не мог переубедить его. Исаак говорил мне, что у него был с Блоком интересный разговор о поэзии и живописи, когда они возвращались с похорон Врубеля. Блок сказал ему, что ценит в живописи музыку, это Исааку очень понравилось, так как было близко его творчеству.

и концертах. Особенно усердно он посещал ученические концерты в консерватории, где у него было много друзей, молодых талантливых музыкантов. В те годы в консерватории учились скрипачи Хейфец, Цимбалист, Полякин, братья Ахрон, Цецилия Ганзен, ставшие мировыми знаменитостями. Художнику удавалось присутствовать в консерватории на очень полезных для него беседах Римского-Корсакова, Глазунова, Кюи, Ауэра с молодыми музыкантами. «Сейчас, по прошествии многих лет, я особенно чувствую, какое большое влияние оказывали на мое формирование как художника и какой глубокий след в моем творческом сознании оставляли эти встречи с большими мастерами искусства. Ничто не проходило зря, все отлагалось крупицами ценнейшего опыта и со временем осваивалось творчески» [4].

Музыка для Бродского была величайшим наслаждением, воодушевлявшим его к творчеству. Он черпал в ней не только вдохновение: «Я брал у музыкантов уроки мастерства. Выступления скрипачей-виртуозов оказали едва ли не решающее влияние на характер моего рисунка и живописной техники» [5].

Благодаря доброму отношению ректора училища В. Беклемишева, в доме которого устраивались музыкальные вечера, художник близко познакомился с композитором М. Ипполитовым-Ивановым, известным виолончелистом А. Вержбиловичем и другими [6].

В течение летних месяцев 1906 и 1907 годов он жил на Академической даче в Тверской губернии и на даче Беклемишева, находившейся по соседству, в тех же местах. Это каникулярное время было для него одним из самых продуктивных за все годы занятий в училище.


И. И. Бродский. 1907





22. Сквозь ветви. 1907

Академическая дача, официально она называлась «Владимиро-Мариинский приют», была основана в 1884 году благодаря купцу Кокоринову, пожертвовавшему Академии художеств земельный участок с постройками для учеников Академии, «не имеющих приюта в летнее время». Для работы художников на даче были созданы необходимые условия. Здесь они совершенствовались в пейзаже и писали на воздухе модель. Натура представлялась бесплатно. На даче была превосходная библиотека. К студентам приезжали художники, артисты, писатели, жившие в летнее время в этих

Письмо А. М. Любимова И. А. Бродскому. 3 сентября 1940 г.

Помню на [Академической] даче был устроен вечер карикатур. Бродский сделал дружеские шаржи, изобразив своих товарищей Фешина, Беляшина, Скалона в острых гротесковых рисунках, к сожалению, утраченных. Он успешно соревновался в этом занятии со мной, уже опытным тогда карикатуристом. Вспоминается конкурс на прощальном вечере на лучший шарж, где я и Исаак получили первые премии. Он сделал портрет профессора Савинского, председателя жюри конкурса. «Я злой, а Бродский сделал меня еще злее. Таким я и буду»,— сказал он.

Помню, вместе с Исааком мы сделали большое карикатурное панно «Бал художников», вроде художественного базара Щербова.

красивых местах. Некоторые позировали им для портретов, выступали с чтением стихов, пели.

Из опасения, что студенты, живя на отлете от Академии, могут заниматься крамолой, местная полиция имела задание вести за ними наблюдение. В 1903 году Репин был вынужден хлопотать «о снятии политического надзора за художниками».

Осенью, после начала занятий в училище, работы, выполненные на даче, показывались на выставке ученических работ. Два лета, проведенные на Академической даче, в особенности в 1907 году, заметно отразились на творческом развитии Бродского. «То лето я сильно подвинулся в пейзаже, нашел «себя», свой почерк. Я обрел его в ажуре ветвей, музыке листвы, в скромном, но глубоко-поэтическом звучании северной природы» [7].

Этюды Бродского 1906—1907 годов завершают период первоначального оформления его пейзажного стиля. Эти работы отличаются ясностью метода, искренним подходом к окружающему миру, глубоким лирическим чувством. В лучших пейзажах, о которых трудно сказать, что это ученические этюды, он предстает как уже сложившийся художник с углубленным профессиональным мастерством. В работах 1906 года («Академическая дача», «К весне», «Лунная ночь», «Новолуние») наметились специфические приемы, подготовившие *рисуночный* характер его пейзажной живописи, созревавший постепенно и определившийся лишь в последние два года занятий в Академии.

Одна из характерных работ этих лет — этюд «Сквозь ветви» (1907), в котором наиболее ясно выразились индивидуальные черты Бродского-пейзажиста.

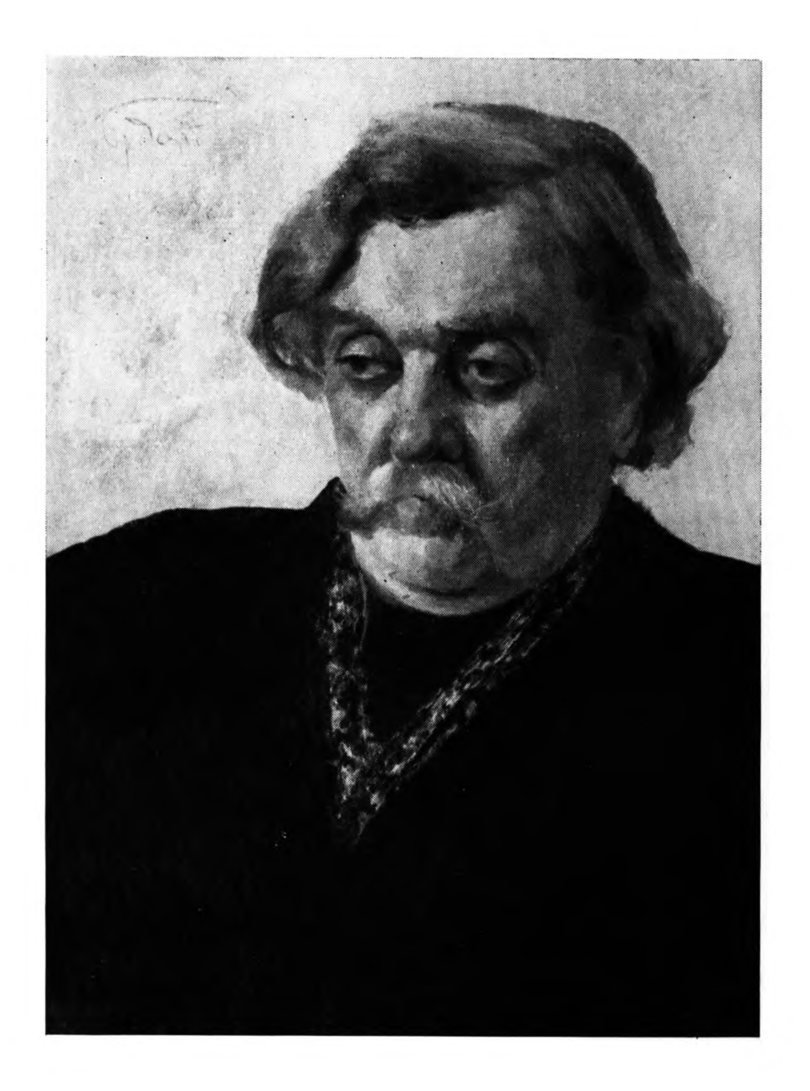
**П. Д. Бучкин. Прошлые годы**

Что примечательного было в его работе? Мы все уходили на поиски мотивов за несколько километров от дома, Бродский садился около одноэтажного корпуса, в котором мы жили, и рисовал изысканный ажур деревьев на спуске перед домом, рисовал крыльцо, окруженное сиренью, с которого открывался вид через сосны на озеро.

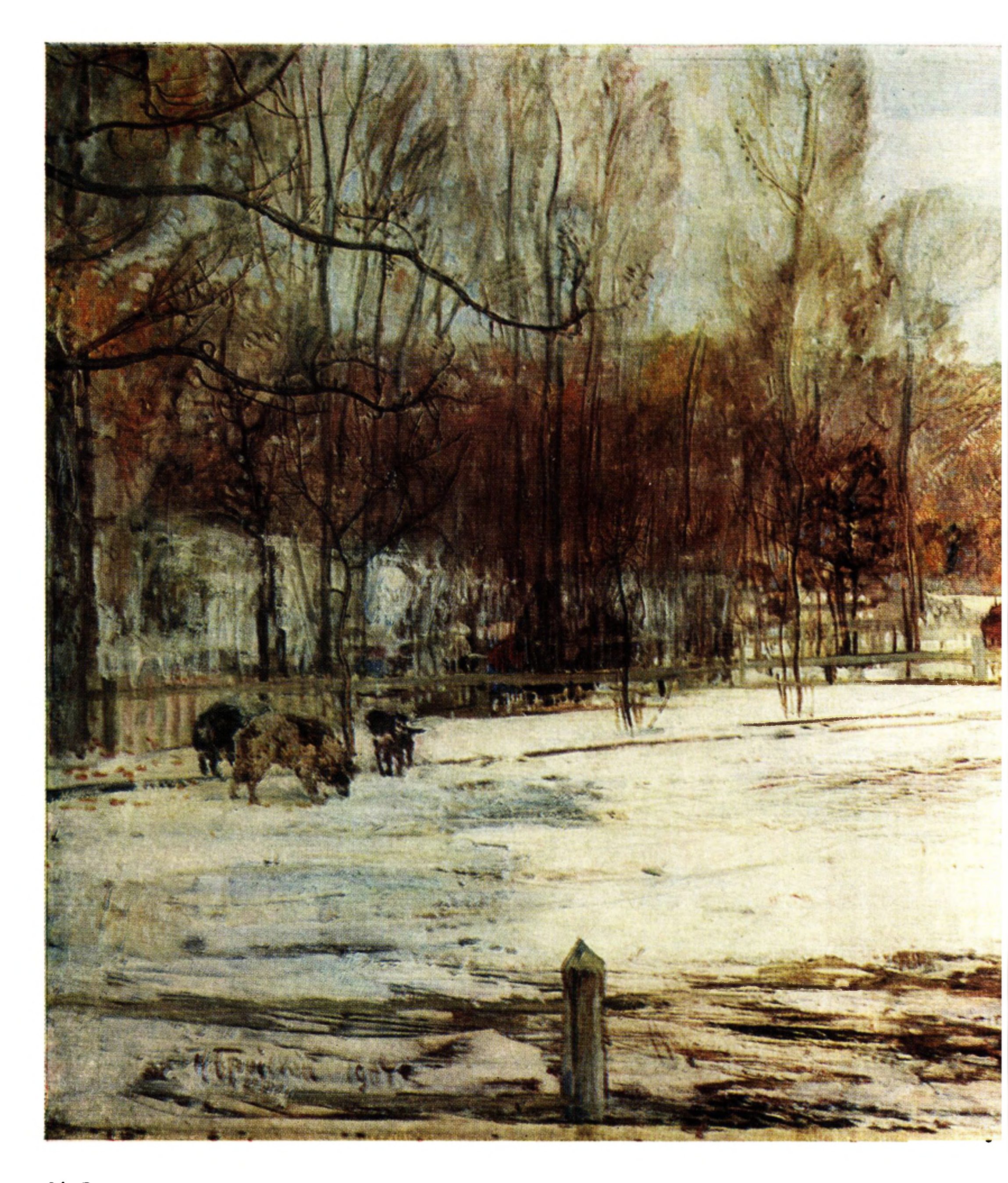
**Письмо А. Б. Лаховского И. А. Бродскому. 15 августа 1936 г.**

На Академической даче Бродский много рисовал небо, наблюдая, как кучатся облака, писал «этюды воды», волн, но больше всего писал и рисовал деревья.

23. Мужской портрет. 1907



Сквозь прихотливый узор обнаженных веток и черных стволов деревьев видна широкая гладь озера, подернутого мелкой рябью, и расположенные на противоположном берегу, спускающиеся по косогору избы. Тонко проработанный рисунок, любовная передача деталей сочетаются с декоративностью всей композиции и ее светлым мажорным звучанием. Тот же подход чувствуется в полном света этюде «Озеро» (1907) и в пейзажах «Серый день» и «В Тверской губернии»



24. Зима началась. 1909



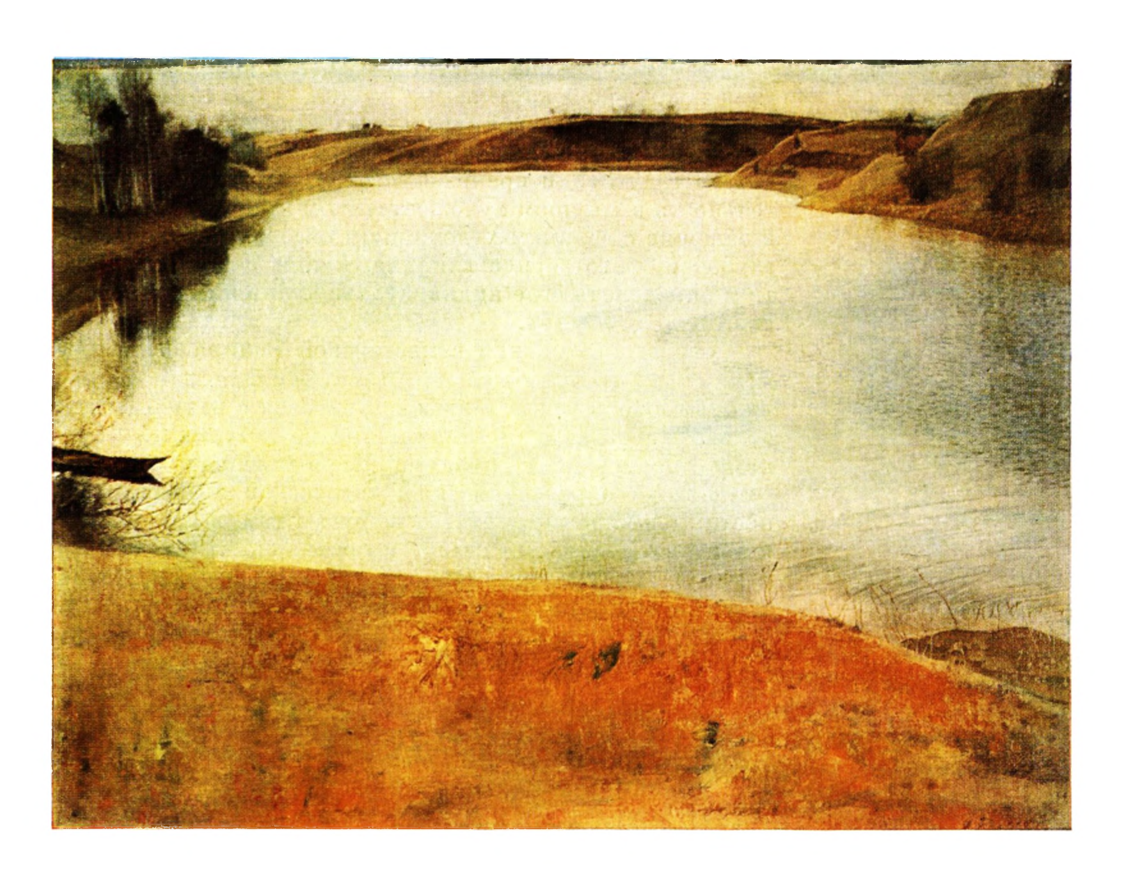
(1907). В них с определенностью проявилось стремление художника к картинному построению композиции и развернутому мотиву, чему художник всегда придавал большое значение.

Принципиально важным для своего творчества тех лет он считает этюд «Старые лодки» (1907). «Я был просто влюблен в эти старые, заросшие мохом лодки, лежащие на траве недалеко от озера. Они казались мне почти живыми существами. Изображая их, мне не хотелось пропустить ни одной подробности. Я стремился к полной законченности этюда и прекратил работу только тогда, когда почувствовал, что исчерпал уже все, что давала натура. «Лодки» обогатили меня больше других этюдов. Я никогда не стеснялся усидчивого труда и презирал живописные нашлепки за бесцеремонное отношение к природе» [8].

Глубокое изучение натуры, ее кропотливый анализ сочетались у художника с поисками своего выражения природы. Изображая пейзаж, он привносит в этюды личное отношение к природе, к миру. Узорчатый, несколько орнаментальный рисунок, приглушенный колорит, четкость контуров — эти элементы определяли почерк Бродского, «стиль ажур». Он заметно отходит от красочной пестроты своих ранних пейзажей, постигая прелесть серого северного тона, серебристых глухих красок. Живописная расплывчатость формы умеряется стремлением к общей тональной звучности холста, к цветовому обобщению. Рисунок делается увереннее, точнее, художник как бы рисует кистью.

Летние работы Бродского были показаны на Весенней выставке 1908 года. Его картина «К весне» (1906) привлекает внимание художественной критики и приобретается для музея Академии художеств. Дальнейшие выступления художника на выставках всегда вызывали большое количество откликов в печати. Критики отмечали виртуозный рисунок и колористическую тонкость его пейзажей. Наряду с этим указывалось на излишнее пристрастие к линии, увлечение графичностью, что придавало некоторую сухость его живописи, лишая ее воздушности и глубины.

Совет училища отметил похвалой работы Бродского, исполненные на Академической даче, и рекомендовал представить их в Общество поощрения художеств на конкурс для присуждения стипендий молодым художникам. Бродский получил высшую стипендию, дававшую возможность учиться, не думая о заработке.



25. Озеро. 1907

Письмо И. И. Бродского К. К. Костанди. 18 сентября 1907 г.

...Работы посылаю все прошлого года, этого лета я должен представить в Общество поощрения художеств для получения стипендии, этюды последнего лета большие, есть двухаршинные, писаны 5—7 сеансов, очень выписаны, вообще это лето я отнесся очень серьезно к этюдам, в следующем году я, вероятно, их выставлю на Южнорусской выставке... Вчера была сходка у нас и постановили заниматься, долго ли протянется? Если закроют опять Академию, то я уеду за границу...

1 сентября 1907 года он был допущен к исполнению эскиза конкурсной картины на звание художника и 5 декабря выпущен на конкурс с предоставлением пособия.

В эту важную пору он остался без руководителя. В 1907 году Репин прекратил свою педагогическую деятельность в Высшем художественном училище. Занятия и общение с великим художником оказали на Бродского глубокое благотворное влияние. Репин помог ему найти и определить свое индивидуальное лицо, свой творческий подход к миру.

«Годы пребывания в мастерской Репина были для меня очень плодотворными; я работал с большим напряжением, очень много и любовно рисовал с натуры, тщательно прорабатывая мельчайшие ее детали, по-прежнему стараясь делать продуманные и законченные вещи.

Говоря о развитии моей творческой индивидуальности, критики часто ставят вопрос о том, в какой мере я являюсь учеником Репина, и правильно замечают, что периода «подражания Репину» у меня не было. Я не стремился перенять у своего учителя технику его мазка: влияние Репина было более глубоким и плодотворным. От Репина я воспринял не его манеру письма, а его отношение к искусству, любовь и серьезный подход к искусству как делу жизни» [9].

Сказанное о Репине — воспитателе и учителе Бродского — следует дополнить словами Бродского, написанными им на своей фотографии в 1926 году: «Величайшему художнику, гению русского искусства Илье Ефимовичу Репину, на произведениях которого я учился, выучился и понял, что такое искусство, картина, форма и тон» [10].

Письмо И. И. Бродского К. К. Костанди. 1907 г.

Дорогой Кириак Константинович!

Называю Вас Дорогим, так как Вы для меня и есть такой и я многим обязан Вам. И недаром Илья Ефимович так часто говорит о Вас, ставя нам — одесситам в пример, называя Великим мастером Вас. И я как Ваш ученик горжусь этим... Об успехах своих могу сказать, что хороши. Илья Ефимович очень доволен, по эскизам беру премии и первые номера, неплохи успехи и по рисунку и живописи.

Годы реакции, наступившие после революции 1905 года, наложили тяжелый отпечаток на всю художественную жизнь. «Царизм победил. Все революционные и оппозиционные партии разбиты,— писал Ленин.— Упадок, деморализация, расколы, разброд, ренегатство, порнография на место политики. Усиление тяги к философскому идеализму; мистицизм, как облачение контрреволюционных настроений. Но в то же время именно великое поражение дает революционным партиям и революционному классу настоящий и полезнейший урок...» [11]

Буржуазия, еще недавно занимавшаяся фрондерством, напуганная силой революционного движения, перешла в лагерь реакции. Значительная часть художественной интеллигенции проникается упадочными настроениями, религиозной экзальтацией. Торжествуют безыдейность, субъективизм, стремление к «чистому искусству», свидетельствующие о глубоком кризисе капиталистической культуры и всего общественного строя. Изучение и познание жизни средствами реалистического искусства, выражение ее в типических художественных образах заменялось мистическими «прозрениями» и формалистическим трюкачеством. Безыдейность, аполитичность и формализм проникали также в среду молодых, еще не окрепших художников. Среди учащихся Академии все сильнее проявляется увлечение самодовлеющей живописностью, цветовым пятном в ущерб строгой пластической форме.

Упадок сил и депрессия после большого творческого напряжения и подъема революционных лет на короткое время подчинили себе Бродского. «Настроение у меня было мрачное, мною овладел какой-то безотчетный страх





С. Ф. Колесников, И. И. Бродский, М. Б. Мартыщенко (Греков). 1907

26. Пейзаж с лошадью. Этюд. 1907



смерти. С этим подавляющим меня чувством я стал бороться и искать выхода в своем творчестве» [12].

В качестве эскиза Бродский представил на рассмотрение совета училища картину «Тишина», в которой изобразил самого себя... в гробу. В картине были все атрибуты символизма: пустынная комната, покойник, догорающая свеча, стенные часы с отклоненным маятником, забытая кукла. Фоном служило большое, раскрытое настежь окно, в котором сквозь ветви деревьев виднелось озеро. Холст был написан в лунных, мертвенных тонах, с преобладанием густых черных контуров и темных пятен.

Сохранились интересные записи художника Ю. Шпажинского, относящиеся ко времени работы Бродского над конкурсной картиной: «Вспоминаются мне уже далекие дни, когда в Академии появилась скромная и удивительная картина репинского ученика, выделявшегося исключительной строгостью изучения рисунка. Комната, лунная ночь в окне, на столе графин, свет свечи, а у стены справа окоченелое, прикрытое белым полотнищем тело, совершенно закрытое. Это была не ученическая задача, поставленная себе учеником.

Тут не было романтического освещения луною или светильником, как у Поленова, ни головы мертвой девушки, как в «Воскрешении дочери Иаира». Что здесь было и было удивительно — это то, что под полотном чувствовалось крепко изученное и в структуре и в перспективе тело, а лунный свет не давал никакого такого выигрышного эффекта, на котором неминуемо сыграл бы средний художник. Свет был бледноватый, спокойный, и все в картине было естественно; просто в комнате были бедность и смерть...»[13]

Несомненно все же, что, демонстрируя профессиональное мастерство, Бродский был увлечен темой этой картины, что свидетельствует об его идейной уступчивости в тот трудный исторический период. Манерность и претенциозность, чуждые его здоровой творческой натуре, быстро преодолеваются им. Увидев позднее, в Париже, кривляния «новых» школ, он писал своему учителю Костанди, что они помогли ему навсегда избавиться от всего скверного, «неискреннего и напускного», что было раньше в его творчестве.

Несмотря на то что эскиз «Тишина» был утвержден, Бродский отказался писать картину на эту мрачную тему. Он утратил интерес к столь безрадостному сюжету, захватившему его лишь на короткое время, и стал работать над большим полотном «Теплый день», полным жизни, солнца, беспечного детства.

Картина была задумана как праздник беззаботно играющей детворы, живущей в счастливом, ничем не омраченном мире. Свой замысел художник полностью реализовать не сумел. Стремление создать жизнерадостное, полное света и детского веселья произведение не нашло необходимого выражения. Изображена аллея парка, уходящая вдаль. Теплый день ранней осени. На деревьях уже осталось мало листвы, и поэтому ветви выделяются четким узором на фоне неба. Их сложные сплетения образуют красивую сетку, через которую пробиваются солнечные лучи. Они дрожат, переливаются на стволах деревьев, песке, пестрых игрушках. Это было обобщением ранее разработанных мотивов, которые художник хорошо знал и любил. Многочисленные фигуры детей, играющих, бегающих, танцующих, взяты в сильном движении, но они недостаточно органично связаны воздушной средой. Чрезмерно детализированный рисунок и мутный, розоватый общий тон снизили выразительность вещи. Последнее объясняется тем, что художнику приходилось заканчивать работу поздней

осенью, когда уже нельзя было проверить солнечные эффекты и воздушные рефлексы на натуре. Картина получилась замученной. «Я ее «записал». Сказались недостаточный опыт и взятая не по силам задача» [14]. Позднее, неудовлетворенный своим произведением, Бродский значительно переработал его. Относительная неудача не может быть объяснена только отсутствием у художника профессионального опыта. В недостаточной эмоциональной выразительности всего произведения косвенно отразилось умонастроение художника, его подавленность, вызванная идейной растерянностью. Картина требовала душевной гармонии, ясного мировосприятия — их не было.

Успевая по специальным дисциплинам, которым Бродский уделял много времени, занимаясь с увлечением живописью и рисунком, он отставал по научному курсу и смог завершить его только в мае 1908 года, то есть незадолго до окончания Высшего художественного училища [15].

В год своего выпуска на конкурс Бродский женился на Л. Гофман. Работая летом на этюдах в Тверской губернии, недалеко от имения Манзей-Волковой, он часто бывал на берегу озера, где большой мраморный лев украшал каменную балюстраду. Художник решил написать на фоне этого пейзажа портрет жены и сделал его в течение двух недель, исполнив с натуры на большом трехаршинном квадратном холсте. Портрет получился очень эффектным, он отличался четкостью композиции, поэтичностью и, вероятно, сильно выигрывал, находясь рядом с большой, похожей на гобелен конкурсной картиной.

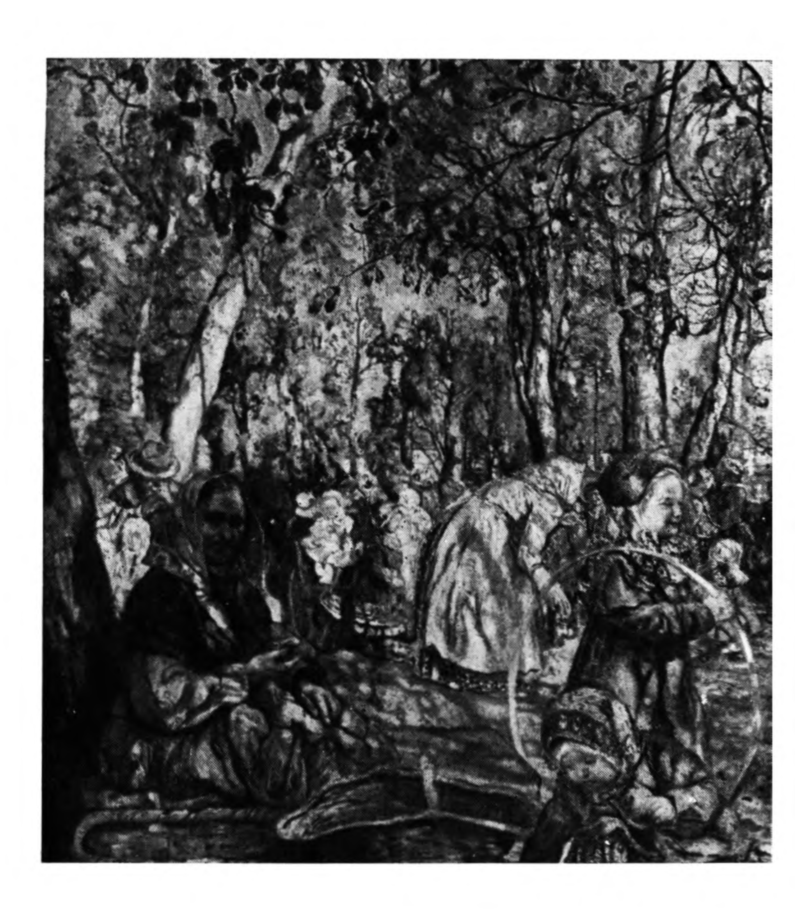
**Письмо И. И. Бродского К. К. Костанди. 18 сентября 1908 г.**

На днях был у меня Репин. Картина ему очень понравилась, нашел ее очень оригинальной и интересной, хвалил вообще все работы. Раньше его был у меня Куинджи, и он был в восторге от моих вещей. Говорят очень много обо мне, все ждут колоссального, нынешний конкурс считается вообще небывалым по силам, принимающим участие, все лучшие ученики в нем. Ждут с нетерпением, все, кто видел мои вещи конкурсн[ые], ручаются за поездку. Фотографию обещаю Вам непременно прислать. Одесская школа не подгадит в этом году.



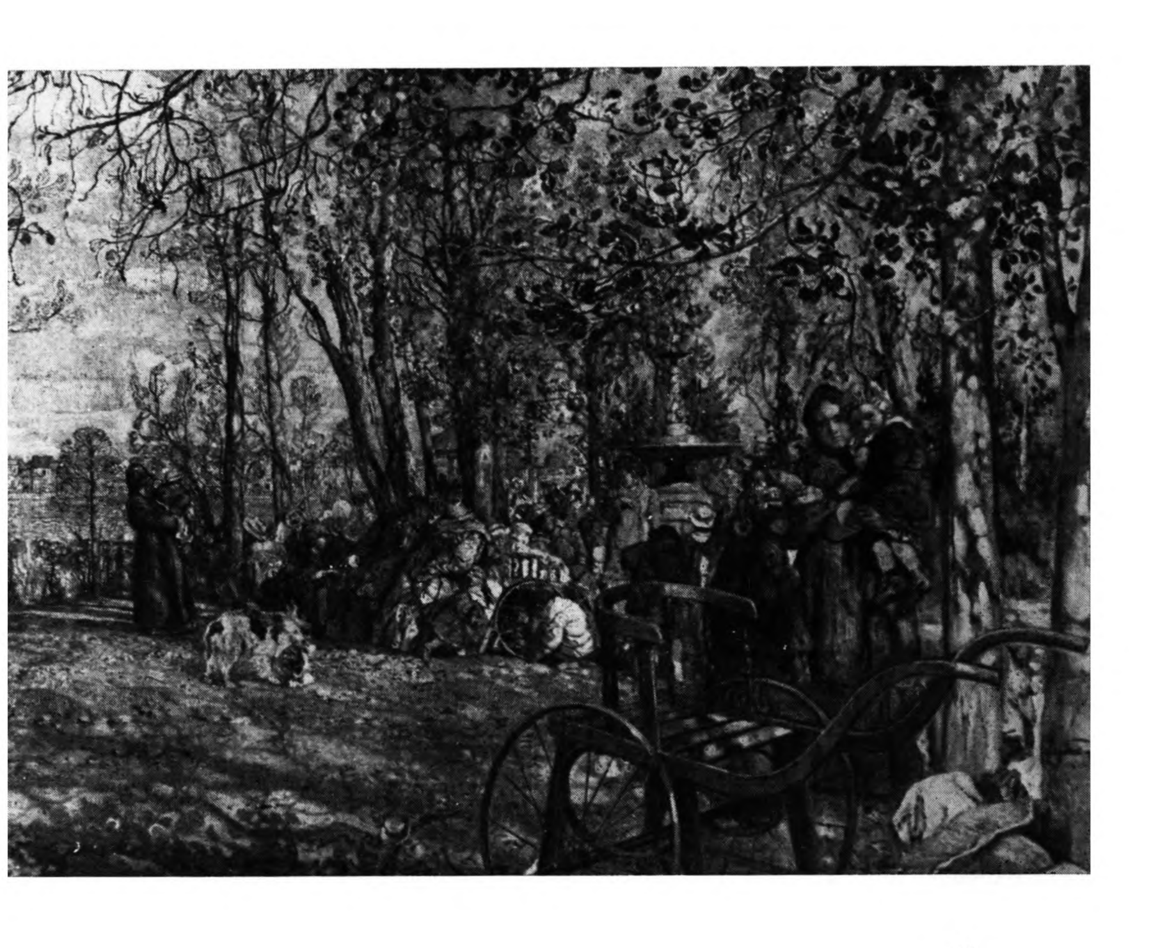
27. Портрет жены. 1908

28. Теплый день. 1908



В «Портрете жены» удачно сочетается задумчивый мягкий пейзаж — широкие просторы озера, замкнутого дальним лесом и деревенскими избами,— с фигурой красивой молодой женщины, сидящей на парапете возле мраморного льва. Передний и дальний планы хорошо разработаны, ясно определены в пространстве. В живописной технике — в мозаично положенных друг возле друга маленьких мазках чистого цвета, создающих впечатление вибрирующего воздуха,— чувствуется дробность и некоторая нарочитость приема. Сам художник не был доволен своей работой. Позднее он оценивал ее как свой «первый опыт портретной картины».

На конкурс Бродский, помимо картины «Теплый день», представил «Портрет жены» и около тридцати пейзажей, портреты артистов П. Самойлова и Н. Шапо-



валенко, а также много рисунков и акварелей. Звание художника и заграничная поездка были присуждены ему за «Портрет жены», оставленный в музее Академии художеств.

Большой наградой для художника была похвала В. Серова, посетившего выставку конкурентов 1907 года. Увидев его многочисленные работы, он отметил широту творческого диапазона Бродского, успешно работающего в различных жанрах: «Он одинаковый мастер во всех манерах и везде интересен. Предсказываю ему прекрасное будущее» [16]. В дальнейшем Валентин Александрович Серов всегда с теплом относился к его творчеству. В 1908 году, побывав на Весенней академической выставке, Серов писал А. Боткиной: «Обратили ли внимание на небольшие вещи Бродского? С моих слов

председатель наш принципиально считает желательным приобретение Бродского»[17].

Выпуск 1908 года совпал с наиболее сильным кризисом Академии, когда уже сами ее реформаторы, художники-передвижники, ставшие профессорами, считали необходимыми новые преобразования.

Почти все обозреватели конкурсной выставки отмечали неожиданный успех академической школы, после ряда «засушливых» лет давшей таких воспитанников, как Бродский и Савинов. Одни видели в этом симптом к новому ее возрождению, другие, их было большинство, считали этот успех случайным, обусловленным талантливостью молодых художников, а не заслугами Академии, их alma mater.

Глава «Мира искусства», известный художник и критик Александр Бенуа, враждебно настроенный к Академии, с различными оговорками должен был признать успех академической школы и высокую даровитость ее талантливых воспитанников — Бродского и Савинова, которым он посвятил одно из своих «Художественных писем» в газете «Речь».

«Благодаря двум художникам годичный экзамен Академии перед публикой оказался на этот раз интереснее обыкновенного. Можно так или иначе относиться к работам Савинова и Бродского, но несомненно, что оба талантливы, что они вложили большие усилия в свои произведения, что они имеют понятие о художественных задачах...

Бродский совершенно другая натура. Его искусство сдержанно до педантизма, его строгость доходит до сухости. Бродский не живописец, а рисовальщик, как

**А. А. Рылов. Из моих воспоминаний**

На ученической выставке его летние этюды впервые зацепили мое внимание своими светлыми красками, бойкой кистью и мастихиновой техникой. Потом на конкурсной выставке в Академии в 1908 году ряд прекрасных работ Бродского прямо-таки захватил меня своей зрелостью, мастерством опытного, совсем нового для меня художника. Ученик Репина, но репинского в живописи Бродского совсем ничего нет. Непонятно, откуда он приобрел это мастерство, кто его научил?

Портрет его жены, красивой брюнетки в черном платье, сидящей возле мраморного льва на берегу озера, просто удивил меня. Эта работа не ученическая. Фигура женщины, пейзаж с озером, подернутым легкой рябью, далекое небо, насыщенное светом тихого летнего дня, говорят о большом художнике с поэтической душой.

говорят теперь,— «график». Его интересует сплетение линий, развитие планов, определенность контуров. И его большая картина «Теплый день» (масса ребятишек, возящихся в песке под лучами весеннего солнца) не что иное, как огромный рисунок почти орнаментального характера, в котором главный интерес заключен в хитросплетениях ветвей, в мозаике всюду рассеянных солнечных бликов, в разнообразии поз и групп.

Но именно в этой определенности задачи сказывается, что Бродский — настоящий художник. Он — маниак. И я бы сказал, что маниачество есть подкладка всякого таланта. Маниачество учит увлекаться особенностями известных явлений, познавать их законы и прелесть. Лишь человек, определенно влюбленный в то или другое явление в природе, способен приложить те усилия, которые необходимы для предачи его.

Мне лично «маниачество» Бродского не по душе. Мне и далекий прототип его Фредерик (которым я очень увлекался) теперь уже не так дорог. Но как несомненно то, что Фредерик один из самых больших художников нашего времени, так для меня ясно, что Бродский — художник, с которым надо считаться, который уже заслуживает уважения и который в будущем может дать вещь подлинного художественного значения. Ведь и в этой конкурсной картине, неприятной в тоне, с большими промахами в перспективе, с недостаточно разработанной композицией, очень много хорошего, а вся верхняя часть ее — паутина тонких весенних веток на фоне ясного неба — прямо даже красива и делает честь молодому художнику» [18].

Справедливо оценивая работы Бродского, Бенуа ошибочно усматривает в его творчестве влияние Леона Фредерика как одного «из самых больших художников нашего времени». В этой явно завышенной характеристике сказалось увлечение этим мастером самого Бенуа. Интересно, что Бродский впервые увидел произведения Фредерика только в 1937 году на выставке бельгийского искусства в Москве. «Меня ничем не заинтересовало его творчество, в котором я не нашел того маниачества и мастерства, о которых пишет Бенуа» [19].

Говоря о воспитании Бродского в стенах Академии, следует сказать, что он сумел много воспринять важного для себя. «Прочное овладение рисунком было одним из тех достижений, которое я сумел вынести из Академии как нужное, большое завоевание для всей моей дальнейшей творческой работы» [20].

Наряду с Репиным, в мастерской которого он учился, большое положительное влияние на Бродского имел Архип Иванович Куинджи. И хотя последний уже не был профессором, он оставался влиятельным членом Академического собрания.

В своих воспоминаниях Бродский уделяет немало теплых слов Куинджи. Он помог выхлопотать ему стипендию Общества поощрения художеств. Когда решался вопрос о посылке его за границу, один из членов Совета Академии стал возражать, тогда Архип Иванович, хлопнув рукой по столу, в негодовании ушел с собрания. Его вернули, и вопрос был перерешен большинством в один голос. Шутники говорили, что «Бродский прошел единогласно».

Взгляды Куинджи на искусство, его педагогика и творчество были близки Бродскому. Куинджи, как и Репин, умел развить в учениках индивидуальность, умел зажечь их увлекательной задачей. Он учил видеть тончайшие градации светосилы цвета, согласовывать отношения тонов и, главное, учил композиции картины, «архитектуре» пейзажа. Этюд понимался им как средство изучения природы, запоминания ее частностей, развития памяти. Он требовал, чтобы картина писалась «от себя», «сочинялась», была актом творческой мысли. У него был свой «собирательный» метод построения картины. Он отвергал случайность импрессионистической композиции, твердо веря, что картина должна иметь ясно определенный центр и «кулисы». В этих требованиях театрального пространства нетрудно увидеть переработанную систему классицизма, с его четким принципом построения картины.

**Письмо И. И. Бродского К. К. Костанди. 13 ноября 1908 г.**

Очень извиняюсь, что обещание свое выполняю поздно. Поверьте, был очень занят делами по окончании Академии. Результаты Вы, наверное, слышали, но все же я Вам напишу, авось, точнее будет. Из 28 конкур[ентов] не получили звания 8 человек, в том числе и Анисфельд, о вещи его я Вам напишу дальше. 3 живописца посланы за границу и 1 скульптор. Посланы Савинов (мастерская Кардовского), Бродский (мастерская Репина), Аден (мастерская Маковского) и Симонов (мастерская Беклемишева).

Конкурс этого года считается одним из сильных за последние лет 25, и присуждение, говорят, совпало с мнением учащихся... Анисфельду дать, конечно, надо было вообще как талантливому человеку, по прежним работам. Картина его мне не нравится, в ней чувствуется, что автор зазнался, горд, дерзок в ней; можно сказать, что и усмотрел совет много нахаль-

Необходимо также отметить роль мастерской Д. Кардовского, чья педагогическая деятельность, несомненно, имела значение не только для его учеников, но и для всех воспитанников училища. Официально мастерская Кардовского считалась отделением мастерской Репина, крайне перегруженной. Фактически Кардовский вел занятия самостоятельно. Быть может, единственный из всех педагогов реформированной передвижнической Академии, он обладал методической системой обучения и воспитания художника. Это подтверждают его ученики А. Яковлев, В. Шухаев, А. Мочалов, А. Савинов, П. Шиллинговский, Н. Радлов, которые, находясь в стенах Академии, овладевали высоким мастерством рисунка, свидетельствующим о большом значении метода Кардовского. Бродский дружил со многими «кардовцами» и высоко ценил их учителя, который знал его творчество и хорошо относился к нему. Кардовский, увидя в 1903 году рисунки Бродского на выставке «Blanc et noir», пригласил его, тогда еще студента второго курса, участвовать на выставке Нового общества художников, председателем которого он был.

Следует отметить интерес Бродского к мастерской Ф. Рубо, где учился его товарищ Митрофан Мартыщенко (Греков) и где Бродский иногда рисовал животных. Рубо вел мастерскую свободно, не связывая учеников узкобатальными задачами. У него писалась обнаженная натура, изучался пленэр, широко культивировались наброски по памяти. Сам Франц Алексеевич Рубо был очень симпатичной личностью. Он работал вместе с молодежью, охотно делился своими большими знаниями, был прост в обращении. Он хорошо относился к Брод-

ства. Сюжет ее «Даная», на переднем плане лежит голая женщина, очень скверно нарисована, даже и на человека не похожа (стилизованно), позади нее стоят 4 старухи с букетами, но старухи не старухи, а букеты не цветы. Я видел произведения нового искусства и понимаю хорошее, но здесь я пока хорошего не нашел, за исключением приятного тона, который у Анисфельда давно есть, но этого мало для конкурсной вещи, где он должен был себя показать рисовальщиком, понимающим форму строго, тем более, что картина из 4 фигур. У Абугова гораздо приятнее вещь, очень скромная. Сюжет ее: мать держит голенького ребенка... О Савинове говорить надо очень много хорошего. Сюжет его картины «Купание на Волге». Написана она нереально, а скорее напоминает декорат[ивное] панно, но очень красивая вещь: с богатым вкусом человек. Вещь и по размеру большая: 8½ аршин длины.

скому и высоко ценил его дарование. Позднее, возглавляя русский отдел Международной выставки в Мюнхене в 1913 году, Рубо предложил ему участвовать в ней и содействовал получению премии.

В Академии развитие Бродского шло гармонично, без резких зигзагов; однако нельзя утверждать, что творческое становление его произошло сразу и представляет ровную и плавную линию. Мы уже отмечали, что путь художника был сопряжен с преодолением различных влияний. В ранних работах Бродского нетрудно заметить отзвуки творчества Рериха, Врубеля, Борисова-Мусатова, Сомова. Поиски «самого себя» происходили в зоне сложных притяжений и отталкиваний. Эстетический идеал виделся ему в поэтическом претворении действительности, ее ясном пластическом выражении. Самодовлеющий декоративизм, бесплотная символика и абстрактные формы были чужды его здоровому мировосприятию. Он стремился противопоставить им красоту зримого мира, его материальность, четкость форм. У него выработалась своя определенная концепция картины, сложившаяся под воздействием традиций русского пейзажа и академической школы.

В укреплении реалистических основ творчества Бродского, несомненно, большое значение имела политическая закалка, которую он получил в период первой русской революции. В последние годы занятий в Академии, не примыкая ни к одной из партий, художник участвовал во многих начинаниях, организуемых с целью содействия народному движению. Он исполнял рисунки для особого фонда помощи революционерам, участвовал в изданиях агитационных открыток. О степени полити-

**Диплом**

№ 3314 от 15 XI 1908 г.

Определением Императорской Академии художеств, 30 октября 1908 г. состоявшимся, бывший ученик Высшего художественного училища при Академии Исаак Бродский за отличные познания в живописи и научных предметах, доказанные им во время пребывания в отделении живописи и скульптуры училища, удостоен звания художника, с присвоенным этому званию на основании № 52 Высочайше утвержденного 15 октября 1893 года временного устава Императорской Академии художеств правом на чин X класса при поступлении на государственную службу и с правом преподавания рисования в учебных заведениях.

ческой активности Бродского говорит факт его сотрудничества в сборнике «Труд и Свобода», подготовленном в 1907 году к печати Международным комитетом помощи безработным. Редакция сборника, в которую входил М. Горький, в обращении к писателям и художникам ставила цель — помочь борцам, «отдавшим жизнь свою за политическое и экономическое освобождение России». В списке русских художников, согласившихся участвовать в этом сборнике, числились Репин, Аронсон, Бобровский и Бродский.

Годы, проведенные Бродским в Академии, его творчество и общественные интересы свидетельствовали о целеустремленности поисков оригинальных форм самоутверждения в искусстве и большом труде.

В январе 1909 года Бродский был назначен пенсионером Академии художеств; поездку за границу он решил отложить до весны, чтобы иметь возможность экспонировать свои работы на двух выставках — Весенней и «Союза русских художников». Приглашение участвовать в последней он рассматривал как большую честь, так как в этом объединении состояли крупнейшие мастера, его любимые художники: В. Суриков, М. Нестеров, А. Васнецов, А. Архипов, В. Серов, К. Юон, А. Рылов, С. Иванов, К. Коровин, В. Бакшеев, А. Степанов, С. Жуковский, Л. Туржанский и другие. Картины Бродского, показанные в 1909 году — «В деревне», «Лунная ночь», «Дядя Янчо», «Овцы», «Осенью» и другие,— были написаны им во время летних поездок на юг и в деревни Тверской губернии, в 1907—1908 годах.

Еще одна выставка, в которой Бродский участвует в 1909 году,— «Салон Издебского» в Одессе. Скульптор

Письмо И. И. Бродского К. К. Костанди. 11 октября 1909 г.

Я ставлю себе в заслугу, что будучи в Париже не заразился пошлостью, а, наоборот, смог избавиться от всего скверного, что только было у меня не искреннего и напускного. Эти уроды мне дали понять еще больше, насколько велики старики и такие художники, как Пюви де Шаванн, Милле, Сегантини, Коро, Добиньи, Сислей, Клод Моне, Менцель, Дега, Левитан, Нестеров и другие...

В. Издебский, учившийся в Одесском художественном училище, решил стать импрессарио, взяв на себя миссию пропагандиста современного русского и западноевропейского искусства. Он уговорил ряд художников, мало знавших о его карьеристских и спекулятивных намерениях, дать свои картины в «Салон Издебского».

Наряду с русскими были приглашены французы Ван Донген, Ле Фоконье, Морисада и другие. Они-то и задали тон выставке, которая была широко рекламирована в печати как последнее слово современного искусства. На выставке ежедневно разгорались горячие споры. В роли просвещенного мецената и проповедника «новых идей» в искусстве выступал сам Издебский, развязный, самоуверенный господин, считавший всех несогласных с ним провинциалами и недоучками. При встрече со своим бывшим учителем Костанди он позволил себе бестактность, за что последний отчитал его, назвав выставку шарлатанством. Издебский обратился к третейскому суду, надеясь, что дело получит широкую огласку и скандал этот будет для него рекламой. Бродский и его товарищи, друзья и ученики Костанди, возмущенные поведением Издебского, разорвали с ним отношения, потребовав вернуть их работы.

В 1909 году художник участвует двумя картинами «Портрет жены» (1908) и «К весне» (1906) на Международной художественной выставке в Мюнхене, где его работы были отмечены медалью.

Окончив успешно Академию художеств, Бродский входит в жизнь как мастер, имеющий свою индивидуальность, свой почерк, по которому его легко узнать на любой выставке.

# V. За границей

В марте 1909 года Бродский покинул Россию и через Берлин и Мюнхен направился в Париж. Его восхитили хорошо представленные в музеях Германии Рембрандт, Рубенс, Гольбейн, Ван Дейк, Тициан. В Берлинской Национальной галерее он впервые познакомился с творчеством Гойи, Менцеля, Ленбаха, Сегантини, Цорна, Соролья-и-Бастида, Зулоаги, которых отметил как мастеров, поразивших его своими произведениями. Особенно взволновала его картина Сегантини «Крестьянка с бычком».

В своем пенсионерском отчете, представленном по возвращении из-за границы в Совет Академии художеств, Бродский писал: «Желание работать заставило меня покинуть Берлин и переехать в Париж. В Париже я прожил более четырех месяцев. Предметом моих изучений были главным образом Лувр и Люксембургский музей. Лувр на меня произвел грандиозное впечатление, здесь я еще более ознакомился с произведениями великих мастеров, прекрасно собранных... Люксембургский музей не дал мне настоящего представления о современных французских художниках; позднее я ознакомился с ними в частных галереях и в лучшей из них — галерее Дюран Рюэля; особенно хороши Симон, Дега, Клод Моне, Рафаэлли, Карьер» [1].

В Париже художник интересовался современным французским искусством. Он посетил Весенний салон, Салон карикатуристов и Салон «независимых», которые произвели, по его словам, «отвратительное впечатление». «Я мельком осмотрел это странное искусство, крайности школы, ужасающую живопись недоучек и сумасшедших» [2]. Отныне резкое осуждение формалистического искусства останется у него на всю жизнь.

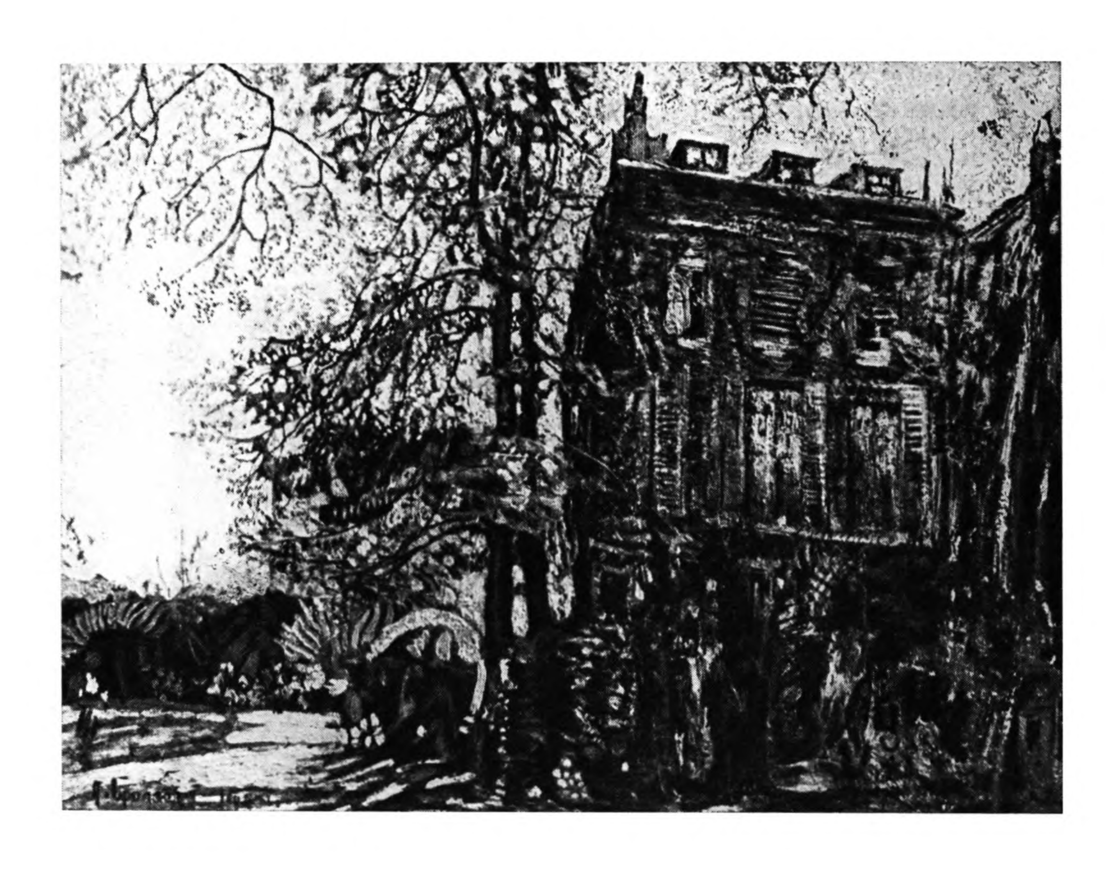


**29. В окрестностях Парижа. 1909**

**Т. Б. Фраерман. Годы молодости**

Вместе с Бродским мы посещали музеи, выставки, частные коллекции, магазины картин. Его суждения об искусстве были глубоки, серьезны, они были органически связаны с его творчеством. «Левые» течения — кубисты, футуристы, дадаисты и другие — были абсолютно Бродским отвергнуты как совершенно ему чуждые.

Затем мы посетили парижскую Академию художеств. В музее Академии мы осматривали работы окончивших ее и работы, получившие римскую премию. Исаак Израилевич высказывал мнение, что русская Академия ему ближе по своим установкам, что парижская Академия консервативнее. Вместе



30. Дом в Париже. 1909

с Исааком Израилевичем мы посетили Лувр. На Бродского произвели огромное впечатление произведения Рембрандта, Веласкеса, Ван Дейка. Помню, как он, сияющий, восторженный, стоял перед этими великими произведениями, повторяя все время:

— Вот шедевры, которые будут вечно жить...

Барбизонцы своей глубокой правдой и близостью к жизни особенно восхищали Исаака Израилевича. Милле, Тройон, Дюпре и другие приводили его в неописуемый восторг.

— Вот вещи небольшие, простые, но близкие сердцу...— говорил он.

31. Бой быков в Мадриде. 1909



За границей изучение музеев шло параллельно с интенсивной творческой работой. Ежедневно в садах и парках, на улицах и в окрестностях Парижа, в Сен-Клу, Версале, Шарантоне, зоологическом саду Бродский пишет этюды. Лучшие из них — «Старый дом», «Цветы», «Аллея в парке Сен-Клу», «В зоологическом саду», «В окрестностях Парижа» — законченные пейзажные картины.

Из Парижа, по маршруту, указанному Репиным, художник поехал в Испанию, в Мадрид и Гранаду.



В Музее Прадо он изучал поразившего его Веласкеса, представленного там с большой полнотой, и любовался Тицианом, Веронезе, Рубенсом, Мурильо, Рибейрой, Сурбараном и особенно Гойей.

О своих испанских впечатлениях он писал К. Костанди 27 августа 1909 года из Парижа: «Несмотря на частые переезды, все же нахожу время и работать, успел написать более 50 этюдов, несколько больших, а теперь приступаю к картине на вторую поездку, думаю писать бой быков. Это очень сильный и захватывающий

мотив... Природа Испании очень интересная, дикая! И вообще в ней много мотивов для художника. Съездить в Мадрид стоит для того только, чтобы посмотреть Веласкеса и Гойю, эти два мастера поражают. Только в Мадриде можно понять, что такое Веласкес! Равного ему нет. Рембрандт, мне кажется, уступает.

Из большого количества художников, которых я видел по музеям, на меня произвели огромное впечатление это: 1) Веласкес, 2) Сегантини, 3) Менцель, 4) Пюви де Шаванн, 5) Добиньи, 6) Милле, 7) Гойя, 8) Коро. Эти восемь художников плотно улеглись во мне, они мне понятны и дороги. Своей душой, настроением, силой впечатления поражает более Сегантини. Хочется плакать перед его вещами, так много в них грусти. Вы, вероятно, видели его вещи в Берлине. Повидав живопись Европы, я с радостью скажу, что русская живопись далеко не позади идет, а скорее рядом, и одно время мне казалось, что даже впереди, но окончательно смогу убедиться, когда вернусь в Россию и сравню. Выставки Парижа ужасно пошлы и не серьезны...»[3]

Из Мадрида Бродский отправился в Гранаду, где задержался более месяца; здесь, несмотря на палящий зной, он решился писать на воздухе. Краски от горячего солнца текли по холсту, но художник не бросал работы. В самое жаркое время, когда все прятались от зноя и никто не мешал, он писал без зонта, по девять-десять часов в день.

Из Испании Бродский вернулся во Францию. Он задержался на два месяца в Париже, чтобы писать картину «Бой быков». Художник представляет свои произведения в Осенний салон, надеясь «выставить кое-

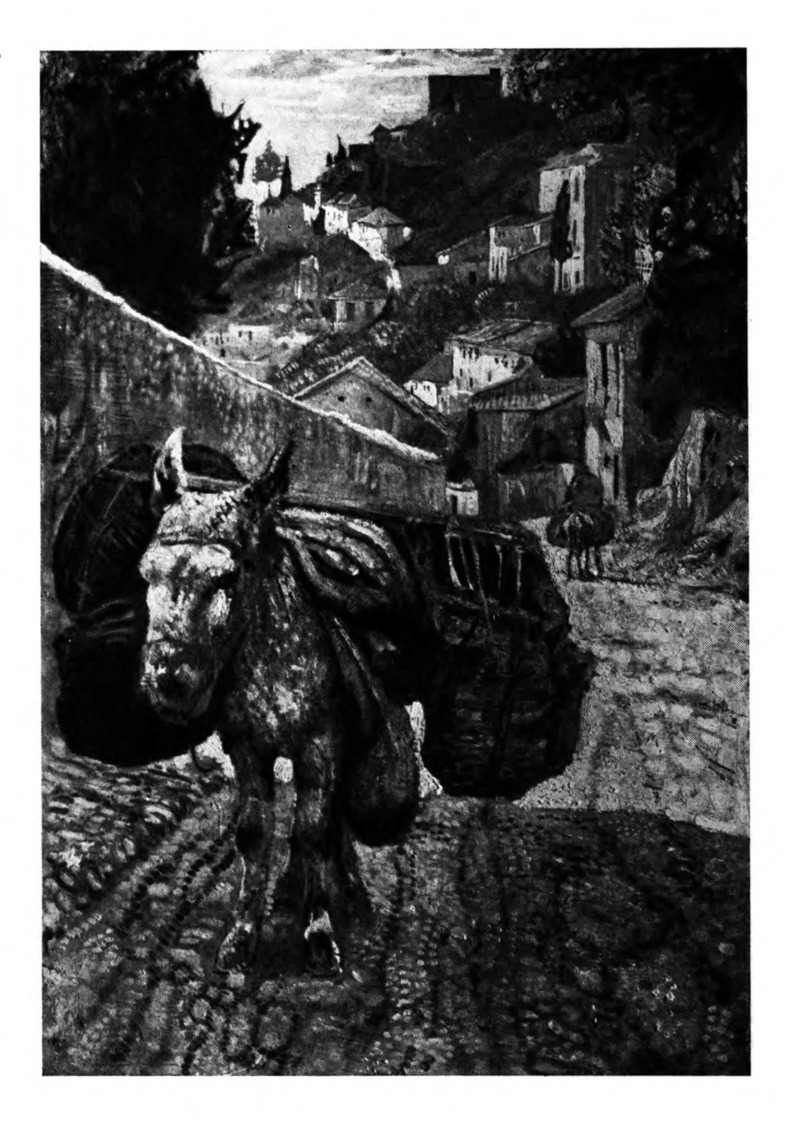
**Автомонография**

В Национальной галерее на меня произвели огромное впечатление такие мастера, как Менцель, Ленбах, Клингер (его рисунки), Сегантини, Зулоага, Цорн, Гойя — художники, которых я увидел впервые.

Необычайное впечатление произвел на меня Сегантини, и были минуты, когда я плакал перед одним из его полотен. Картина называлась «Крестьянка с бычком». Сюжет очень несложный: изображен в профиль теленок, и перед ним сидит пастушка — все это представлено на фоне швейцарских гор.

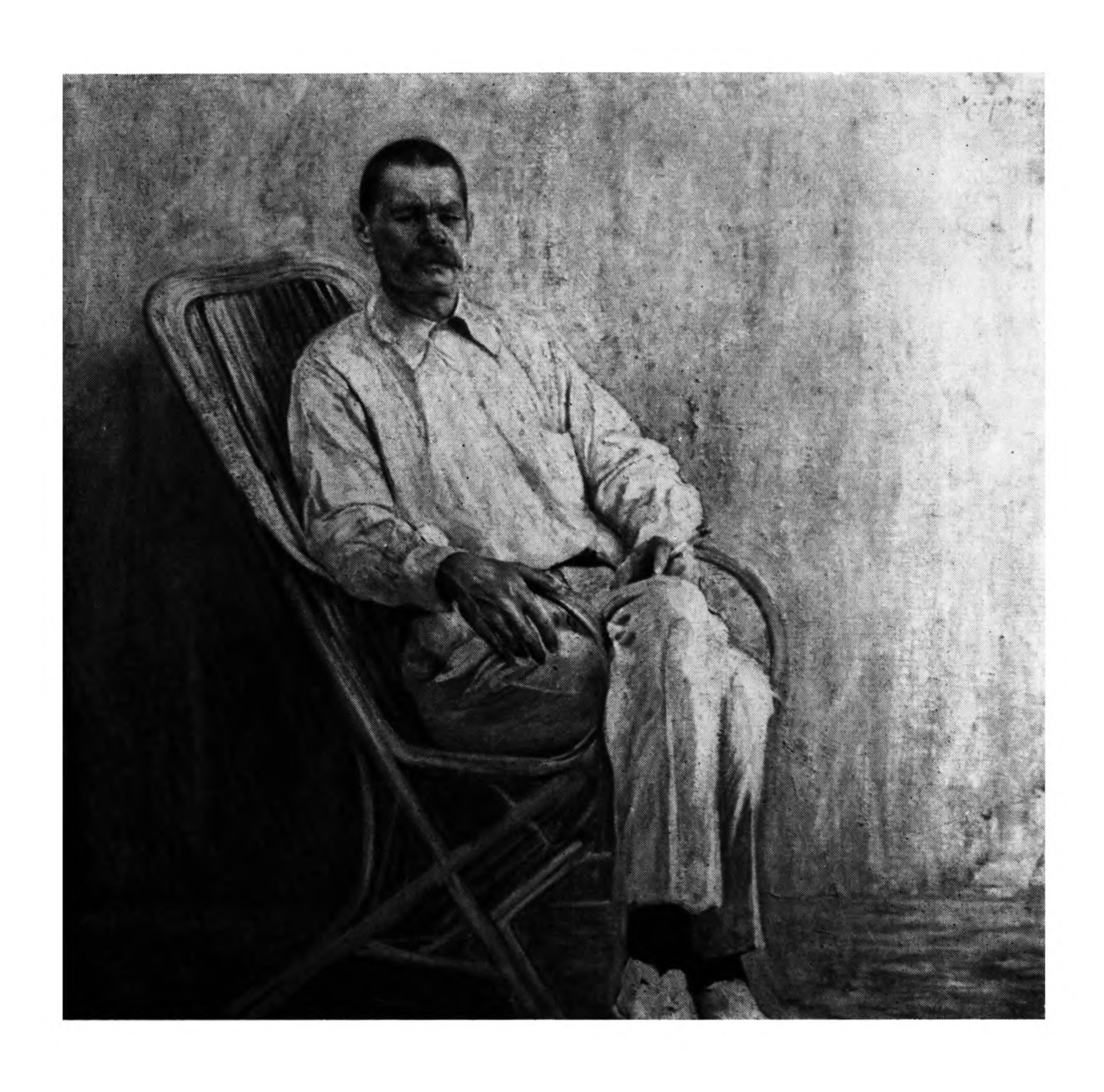
Это было написано настолько сильно и так захватывало, что невольно на глаза навернулись слезы. В моей жизни это был первый случай, когда живописное произведение воздействовало так сильно.

32. Ослик. Гранада. 1909



что, если примут». Надежды оправдались, из девяти работ у него были приняты пять, получившие положительные отзывы в печати.

Из Парижа путь лежал в Лондон. «Здесь я посещал Британский музей, Национальную галерею, Тетгал[ерею], коллекцию Уоллэс, Альберт и Виктория муз[ей], Индийский музей и другие. Из старых мастеров



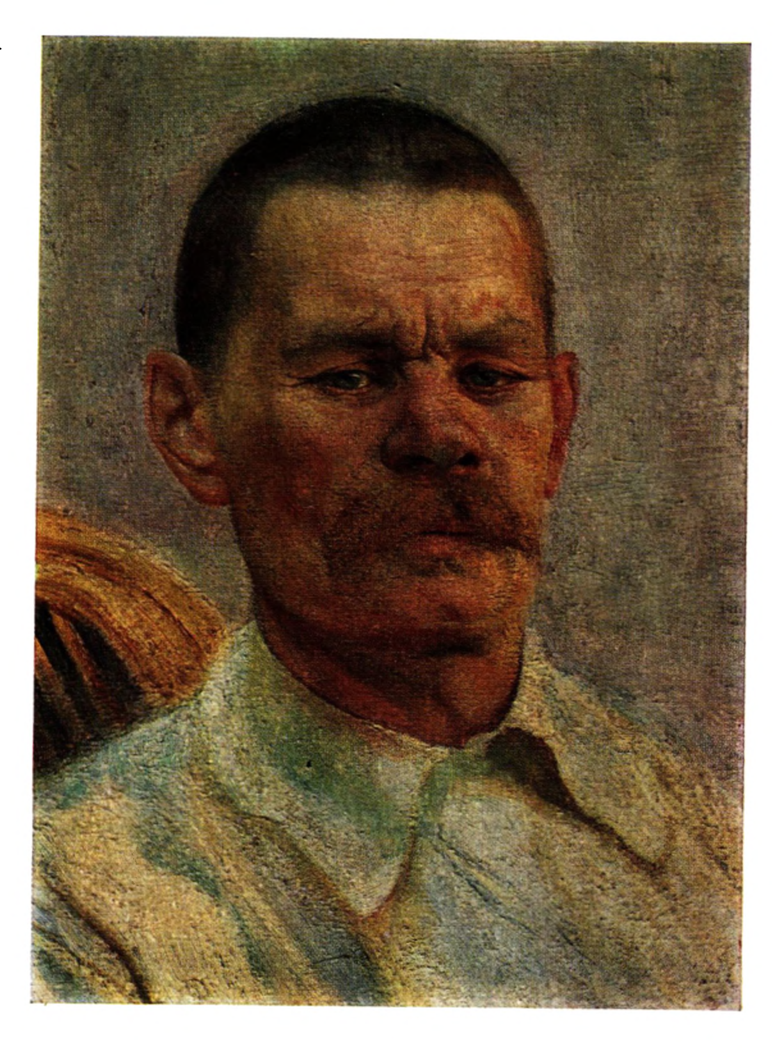
33. Портрет А. М. Горького. 1910

у меня осталось прекрасное воспоминание о Генсборо, Тернере, Рейнольдсе, Хогарте. Новое английское искусство, по-моему, очень серьезно и высоко» [4].

В октябре 1909 года Бродский вернулся на родину.

«Я затрудняюсь суммировать впечатления этой поездки, столь ошеломляющей, мои впечатления от сокровищ искусств, от произведений самого высокого ранга,— писал он в отчете.— Исключая переезды, время мое прошло в беспрерывном труде. Представляя свои

34. Портрет А. М. Горького. Фрагмент. 1910



работы на усмотрение совета, я преисполнен сожаления о том, что не был в Италии и не осуществил своего намерения копировать Веласкеса в Прадо. Еще с большей степенью сожалею, что я не сосредоточился весь на одном крупном произведении, и, если благоугодно будет совету оказать мне доверие снова, чтобы я мог довершить задуманное, я приложу все мои силы и способности, чтобы оправдать это доверие и дать более крупное произведение, как плод моих упорных исканий...» [5]

Совет профессоров Высшего художественного училища, ознакомившись с работами своего пенсионера, исполненными за границей, единодушно высказался за предоставление ему вторичной командировки. Это решение подтвердило собрание Академии художеств, постановившее большинством в двадцать шесть голосов против пяти продлить ему пенсионерское содержание еще на год.

На Весенней выставке 1910 года Бродский показал большую серию заграничных работ, высоко оцененных критикой. Рецензенты называли щит с этюдами талантливого пенсионера Академии, на которых «горит знойное андалузское солнце», «ярким солнечным уголком Испании», а эскиз картины «Бой быков» — декоративным зрелищем, «полным феерического блеска». Печать почти единодушно отмечала серьезные искания молодого художника и свежесть его палитры.

Вторая поездка Бродского за границу длилась всего полгода. Пробыв некоторое время в Константинополе и в Афинах, он поехал в Италию, где значительную часть времени провел в Риме, откуда выезжал в Венецию, Неаполь, Флоренцию. По пути художник делал остановки в Падуе, Сиене и Орвиeто. Целью путешествия было собрать материал для большой картины, которую, по возможности, художник хотел написать на месте. Однако работалось ему трудно. Начатая картина, условно названная «Павлин», затем переименованная в «Сказку», создавалась медленно, с большими переделками.

Своими планами и настроениями Бродский поделился с Репиным, которому 29 июня 1910 года писал:

**Письмо М. Ф. Андреевой Е. И. Муратовой. 11 сентября 1910 г.**

Бывают у нас разные люди, о том, что будто все только «партийные»,— врут, бывают всякие. Недавно пять русских художников писали с него [Алексея Максимовича] портреты, и один из них, Бродский, один из очень талантливых учеников Репина, писал, мне кажется, очень хороший — во весь рост.

**Письмо А. М. Горького В. Г. Короленко. Ноябрь 1910 г.**

Народа русского здесь бывает много, это верно. Много бывает художников, среди молодежи есть редко талантливые люди, напр[имер] — Бродский. Вот если б Вы весною заглянули сюда — он написал бы Ваш портрет. Не удастся ли Вам? То-то бы хорошо было!

35. Портрет М. Ф. Андреевой. 1910



«В Риме я собираюсь еще остаться месяц или полтора и затем приеду на Капри и Искию поработать с месяц, а оттуда через Рим в Орвието, Флоренцию, Венецию, Милан. Не знаешь, что раньше делать, смотреть или работать. Когда смотришь галереи всех великих мастеров, пропадает желание работать, чувствуешь, до чего ты мал и ничтожен в сравнении с ними, и сколько ни работай, все равно и сотой доли того не достичь. Иногда, даже сидя за работой, улыбнешься, смотря на свои холсты. Но когда подумаешь, что есть еще хуже тебя и

ты, мол, еще не из последних, опять является маленькое желание работать. Работать приходится ежедневно 10 часов. Больших вещей еще не начинал, нет удобств и времени, и как-то в чужой стране неуютно работать. Тоска по России страшная, а по своему маленькому семейству тоска неописуемая» [6].

С группой товарищей, художниками С. Прохоровым, Н. Шлейным, Я. Павловым, А. Печаткиным и И. Дмитриевым-Челябинским Бродский собирался непременно побывать на Капри, чтобы встретиться там с Горьким и написать его портрет. Случайно на пароходе, на котором они ехали, оказался и Горький. Обрадовавшись неожиданному знакомству с сородичами, он пригласил их к себе в гости.

Вскоре художники приступили к работе над портретом писателя. Он позировал посреди дворика своего дома. Работали не торопясь, хотелось продлить свое общение с замечательным писателем.

Портрет, исполненный Бродским, получился удачным; он композиционно прост — писатель сидит в спокойной, свободной позе, чуть опираясь на локоть, привычно положив ногу на ногу. Зорко и внимательно передан художником горьковский облик, суровые черты лица, одухотворенного большой мыслью. Уверенно написаны голова и руки, но образ писателя лишен «внутреннего огонька», что заметил сразу В. А. Серов, посетивший мастерскую Бродского в Петербурге. Тогда же на Капри был написан портрет М. Ф. Андреевой, ювелирный по тонкой прорисовке лица и ажурного пейзажного фона — ветвей и листьев, заполнивших плоскость холста вокруг головы и фигуры.

**Автомонография**

В один из дней, получив от Алексея Максимовича записку: «Готов, приходите», мы приступили к работе над его портретом. Он позировал нам в белом костюме, сидя в плетеном кресле, положив ногу на ногу. Ежедневно, окруженный мольбертами, он терпеливо просиживал по два-три часа, и так в течение двух недель подряд.

— Хорошо вам, художники: вот попишете, попишете — и выходит человек.

Это было сказано Алексеем Максимовичем в шутку, но он не раз потом говорил мне, что завидует художникам и с удовольствием поменялся бы со мной профессией.

Однажды, рассматривая наши начатые работы, которые он обычно разбирал в кругу своей семьи, внимательно посмотрев на мой холст, Алексей Максимович сказал:

— А этот парень жарит под Бродского!



36. Фонтан в Риме. 1910

Позже выяснилась интересная подробность. Оказалось, что когда я познакомился с Горьким, то он не расслышал моей фамилии и теперь был приятно удивлен, узнав, что я и есть «тот Бродский», работы которого он видел на академических выставках и хорошо знал по журнальным воспроизведениям.

В Совет Академии художеств

И. И. Бродский. 3 января 1910 г.

Представляя при сем краткий отчет о моей поездке и работы, сделанные мною в течение года, на усмотрение Совета, я горячо надеюсь, что Совет не откажет мне во второй заграничной поездке, дабы я мог осуществить свое желание работать и учиться в Италии и вторично посетить Мадрид, [чтобы в] Музее Прадо копировать Веласкеса.

С Алексеем Максимовичем у Бродского вскоре завязалась большая дружба. Великий писатель, всегда любовно высматривавший таланты, сразу же проникся большой симпатией к молодому художнику и окружил его сердечным вниманием и лаской.

«Сейчас проводил с Капри Исаака, которого полюбил за это время как родного. Чудесная у него душа и прекрасный, яркий талант, я очень обрадован знакомству с ним» [7],— писал Алексей Максимович Л. Бродской в 1910 году.

Путешествуя по Италии, Бродский делился с Горьким своими впечатлениями, посылая ему открытки с видами городов, сохранившиеся в архиве писателя:

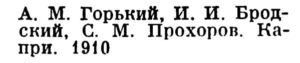
«Сегодня [6 сентября 1910 года] я имел счастье хорошо познакомиться с Боттичелли, Филиппо Липпи, Гирландайо, я их еще больше полюбил. Много, много хорошего, и кроме них, я видел сегодня. Явилось огромное желание работать, и как ни странно, а я в себя сегодня поверил. Надолго ли это?» [8]

Совершив путешествие по Италии, Бродский вернулся в Рим, чтобы дописать начатую там картину. По просьбе Алексея Максимовича он ставил его в известность о своих работах.

«Пишу сразу две вещи,— сообщал он Горькому 7 октября 1910 года,— Павлина и новую вещь большую, мальчишки на берегу моря лежат на песке и греются, дело происходит на Капри» [9].

Композиция с павлином была задумана художником как обобщенный образ природы Италии, синтезирующий впечатления о благодатном солнечном юге. На полотне изображен пухлый ребенок в детской коляске




А. М. Горький, И. И. Бродский, С. М. Прохоров. Капри. 1910



37. Дети. У фонтана. 1910

среди цветов, рядом с сидящими на балюстраде павлинами. Картина решена в символическом плане, но в ней не было ничего мистического, тенденциозно философского, в духе модной тогда модернистической символики. Все ее элементы реалистичны, исполнены «по натуре», увиденной и изученной, проштудированной в предварительных этюдах и рисунках. Реалистичен ребенок, пытливо всматривающийся в окружающий мир (художник писал свою маленькую дочку), «натуральны» деревья, цветы, густая, многоцветная южная растительность. Архитектурный фон, с лепящимися к горе старыми домами, и даже павлины, сверкающие оперением, как бы вводящие зрителя в сказочный мир, тоже совсем «настоящие». И все же сам замысел, его вневременная, внесоциальная сущность определили условность общего живописного решения, подчеркнутую декоративность композиции, напоминающую многоцветное орнаментальное панно, исполненное виртуозной кистью. О своей картине Бродский рассказал в беседе с корреспондентом журнала «Солнце России»:

«Я изобразил странный, нигде не существующий итальянский город. Когда смотришь на этот город, в воображении рисуется длинная цепь столетий, переходящих в вечность... А тут рядом только появившийся на свет ребенок. На фоне *старого* города появляется *молодая* жизнь. Вечность черпает новые силы у молодости, молодость, живая, беззаботная, чистая, разнообразная и постоянно возобновляющаяся, сливается с вечностью: создается «Вечная сказка» [10].

Картина была представлена Бродским на Всероссийский конкурс Общества поощрения художеств

**Письмо И. И. Бродского А. М. Горькому. Сентябрь 1910 г.**

Дорогой Алексей Максимович!

Через два часа покидаю Флоренцию. Я так ей благодарен, она меня положительно обогатила. Я здесь увидел впервые многих художников, и каких! Как я рад и счастлив, что понимаю произведения искусства, ведь много миллионов людей совершенно этого не замечают! Сейчас мне хорошо!

**Письмо И. И. Бродского А. М. Горькому. 12 сентября 1910 г.**

...Пишу из Падуи. Смотрел Джотто, Мантенью и Донателло. Джотто мне не понравился, не понимаю я его и не хочу понимать, ничего он мне не даст. Мантенья и Донателло великолепны. Падуя городок своеобразный, интересный, но долго здесь не остался бы...

38. Старый итальянский дом. 1911



1911 года. По словам Рылова, «ее многоцветность и детальный рисунок сложной композиции очаровывали зрителя». Жюри конкурса, в которое входили Репин, Рерих, Кардовский, Кустодиев и другие, присудило Бродскому Юбилейную премию в 2000 рублей. Это был большой успех молодого живописца. «Сказка» должна была демонстрироваться на выставке в Риме, но художник предпочел показать ее сначала в России.

Письмо И. Е. Репина И. И. Бродскому. 30 октября 1910 г.

Милый Исаак Израилевич!

В Петербурге я буду 4 ноября. Очень хотел бы посмотреть Ваши работы, но в этот день едва ли Вы будете свободны. Во всяком случае, я мечтаю и уверен, что увижу их.

Этюд с Вас, перед отъездом за границу, я решил оставить так, как он есть. При расположении сделаем рисунок в альбом акварелью — в другой раз.

Очень, очень рад Вас видеть, приезжайте и привозите кого пожелаете,— в среду я свободен всегда; все нараспашку, и мы поболтаем обо всем.

Хорошо, что Вы мне напомнили, что Алекс[ей] Макс[имович] ждет от меня этюд. Я с удовольствием что-нибудь ему подыщу — я ведь забыл совсем.

А вот к Вам большая просьба: непременно подпишите Вашу прекрасную картинку — она без подписи.



**39. Автопортрет с дочерью. 1911**

Письмо И. И. Бродского К. К. Костанди. 2 декабря 1910 г.

Приезжал ко мне Репин с женой в гости и привез дивный свой рисунок мне на память. От моих работ был в восторге, мне даже было неловко. Были Рубо и Беклемишев, также нашли большой шаг вперед. Я бы очень хотел Вам показать последние работы, да мешает большое расстояние, осенью пришлю в Одессу. Думаю наводнить выставку своими работами, если бы мне дали отдельную комнату, я бы ее мог заполнить работами. За границей я написал около 80 вещей. Все законченные, есть несколько больших.

Отчитываясь перед Советом Академии художеств о второй поездке за границу, Бродский организовал целую выставку своих работ. Его пейзажи, исполненные в Италии, реалистичны, просты по своему художественному языку. Они проникнуты глубокой любовью к жизни, природе, ее краскам. Любимыми мотивами художника были берег моря, дети на песчаном пляже, горячие каменистые улицы, сады, тихие уголки больших городов. Этим темам посвящены «Няни с детьми», (1910), «Фонтан в Риме» (1910), «Ослик» (1910), «На фоне старого города» (1911), «Мать» (1911) и другие.

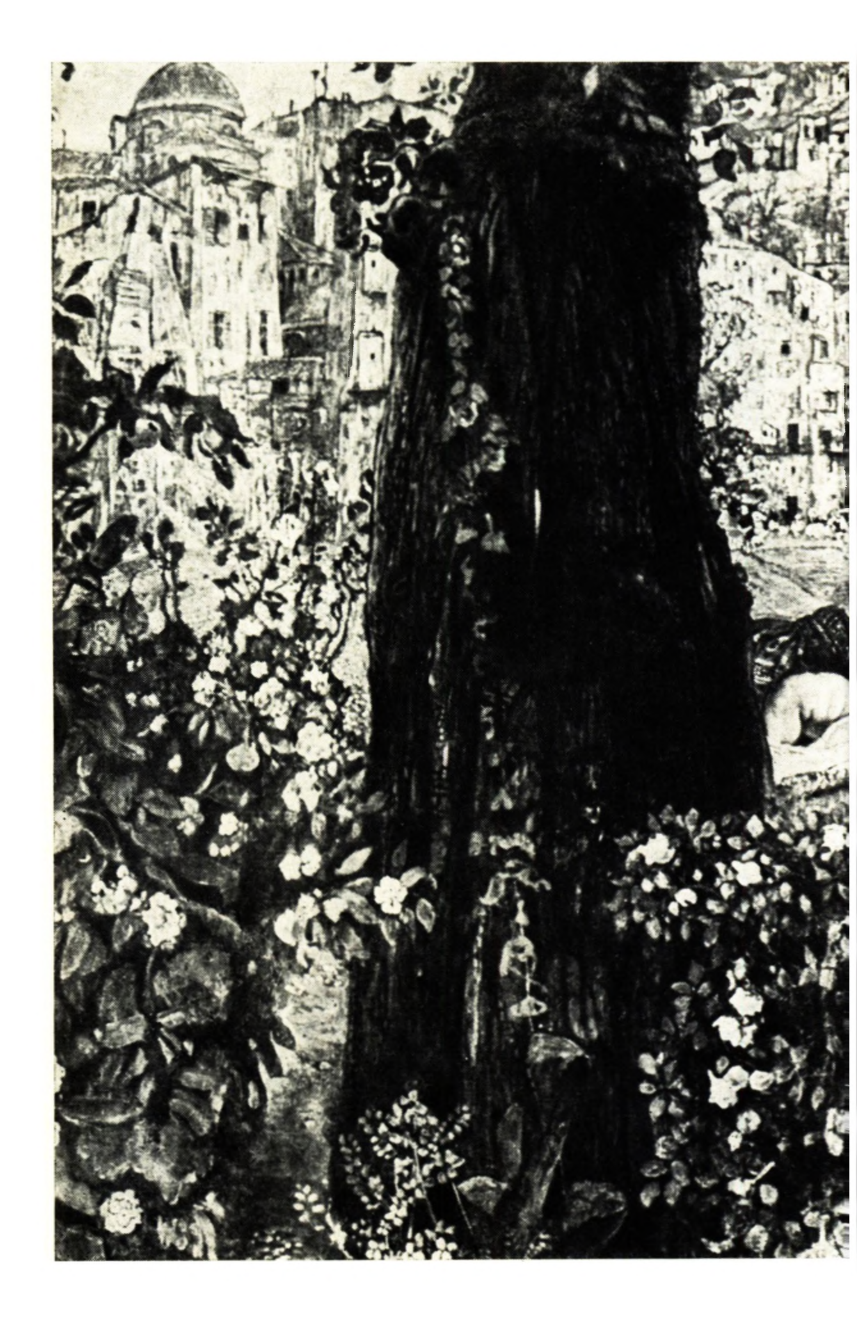
В Италии Бродского привлекали не классические руины с их величавой, но мертвой красотой, а те старые, обвалившиеся, но еще служившие жилищем дома, живописно расположенные на склонах гор, где ютятся рыбаки, виноградари, погонщики мулов. Может быть, поэтому театрализованная, наводненная туристами Венеция оставила художника равнодушным. Его интересовал мир простых крестьян, возделывающих каменистую землю своим трудом. С увлечением он пишет старых каприйцев, рыбаков, их детей.

«Полгода жить в такой стране, богатой искусством, как Италия, ничтожное время, и моя мечта не один раз там еще побывать и работать» [11],— сообщал художник в своем отчете. Собрание Академии высоко оценило его труды, но продлить ему пенсионерство на третий год не сочло возможным. В этом значительную роль сыграл тот факт, что Бродский получил Юбилейную премию на Всероссийском конкурсе Общества поощрения художеств за картину «Сказка», что давало ему возможность совершить поездку самостоятельно.

Письмо И. И. Бродского А. М. Горькому. 13 декабря 1910 г.

...Пахнет Италией уже! Выставляю на Весенней остальные работы, в том числе и Ваш портрет. В этом году я хочу разбогатеть и уехать на весь год за границу серьезно поработать, хочется написать истинно хорошую вещь. Работаю теперь не менее 10 час. в день, бывает когда и 14. Придумали ли мне название картины с павлинами? Пока у меня есть одно название «Вечная сказка». Как вы находите?..

40. Сказка. 1911





* * *

Через год Бродский снова был в Италии. На этот раз он отправился туда с женой и дочерью. Пробыв полтора месяца в Риме на Международной выставке [12], где в Русском павильоне экспонировались его картины «Осенью» (1910) и «Чабан» (1910), художник поехал на Капри, куда его настойчиво звал Горький. В этот приезд ему посчастливилось жить рядом с Алексеем Максимовичем целое лето. Неподалеку от себя Горький снял ему домик с большой светлой комнатой, служившей мастерской, и часто как сосед заходил к нему.

Работать рядом с Горьким было для Бродского величайшим счастьем. Его вдохновляла неиссякаемая энергия, удивительная работоспособность Алексея Максимовича.

Художник был полон сил, верил в себя, чувствовал, что от него ждут больших, серьезных произведений. Днем, с восхода и до захода солнца, он стоял у мольберта, вечера проводил в обществе Алексея Максимовича. В то лето у Горького гостил Шаляпин. Бродский написал его портрет на фоне каприйского пейзажа.

«На Капри я много работал, писал этюды и большое полотно «Италия». Картина давалась с трудом; когда у меня не выходили те или иные куски, я в отчаянии швырял кисти и палитру в картину с такой силой, что мог прорвать холст» [13].

«Италия» (1911) по своим стилистическим особенностям, характеру образа во многом примыкает к «Сказке». Как и последняя, она вся нагружена плодами, цветущей зеленью, корзинами фруктов, нитями

**А. М. Горький и И. И. Бродский. Капри. 1910**



жемчуга, раковинами. Солнечные блики играют на стене дома, на каменных плитах, на гроздьях винограда, оранжевых апельсинах, золотистых лимонах. На фоне этого изобилия живописец изобразил людей, семью итальянского садовода, простых тружеников, чьими руками выращены эти плоды.

Радостное ощущение жизни, цветущей природы, ее неисчерпаемых сил наполняет мир, созданный художником. По своей красочной нарядности, по объединяющему все полотно чувству жизнерадостности «Италия» — наиболее мажорное произведение Бродского того периода.

Люди в картине несколько стаффажны, но они не безразличны в своем отношении к труду, к природе. Они тесно связаны с этим родным для них миром и показаны с дружественной симпатией, с интересом к их национальному характеру и быту.

Живопись картины проста, красива своими отношениями ярких, звучных цветов, но ее композиция кажется несколько театрализованной. Элементы самодовлеющей декоративности — дань модернизму — присущи «Италии». Это ограничило образную выразительность картины, ослабило ее реальную жизненную основу, но не стало главенствующим. Художник не задержался на стадии чисто зрительного восприятия [14].

«Сказка» и «Италия» явились творческим итогом заграничных путешествий, Бродский в этих полотнах как бы суммировал свои впечатления от увиденных стран, от цветущей красочной природы Италии.

Кажется, что после пасмурных, гнетущих петербургских будней его влечет радость бытия, красота сол-

Письмо А. М. Горького И. И. Бродскому. Январь 1911 г.

Дорогой Исаак Израилевич!

Почему «Вечная сказка»? Сказки — они все вечные. Назовите просто «Сказка», и это будет вполне понятно. А «вечная» как бы указывает на некую философию картины, внушает мысль о тенденции...

Письмо Л. М. Бродской И. А. Бродскому. 23 февраля 1949 г.

На Капри Исаак все лето писал «Италию». В картине он написал в образах итальянцев меня, Людочку, сестер Раю и Пашу и самого себя. Были и натурщики, но Исаак скоро отказался от них. Алексей Максимович с Марией Федоровной часто приходили в мастерскую и подбадривали Исаака, когда у него что-то не клеилось в работе. Они очень тепло относились к нам, и наша дружба продолжалась в Петербурге...



Письмо И. И. Бродского А. М. Горькому. Ноябрь — декабрь 1910 г.

...Валентин Александрович был у меня и смотрел мои работы, некоторыми вещами он прямо восторгался. Портрет он нашел хорошим по сходству, есть много прекрасных мест в портрете, но в общем он скучен, а в особенности фон. В большой картине с павлином город и ребенок, он говорит, совсем хорошо, но не нравятся павлины, с чем я и согласен. Но больше всего он восторгался «Зимкой», которую я здесь написал. Когда я ему сказал, что собираюсь опять писать Вас, он посоветовал, прежде чем начать портрет, мне и Вам напиться вдребезги пьяными и потом начать, и писать не точно копируя, а так как-нибудь по поводу Горького писать.

41. Италия. 1911

нечного юга; как и Серов, попав в Италию, он мог бы сказать: «В нынешнем веке пишут все тяжелое, ничего отрадного... Я хочу отрадного и буду писать только отрадное» [15]. И он пишет беззаботный мир детства, цветущую природу и ее дары, архитектуру «вечных» городов. Но это отрадное подчас смешано с грустью, еле уловимой, навеваемой древними руинами, чужой природой, тоской по родине.

К «Италии» и «Сказке» многими чертами примыкает написанный в том же году «Автопортрет с дочерью». В нем также пышен антураж плодов и цветов, с красивой многоцветной россыпью вещей — скатерти, игрушки, ткани,— выдвинутых на первый план. Таков же по своему характеру общий фон — старые лепящиеся друг к другу дома, образующие архитектурную декорацию. Несмотря на обилие аксессуаров, красиво сгармонированных в светло-оранжевой гамме, образ человека — художник, держащий на коленях маленькую дочь,— остается одухотворенной душой картины.

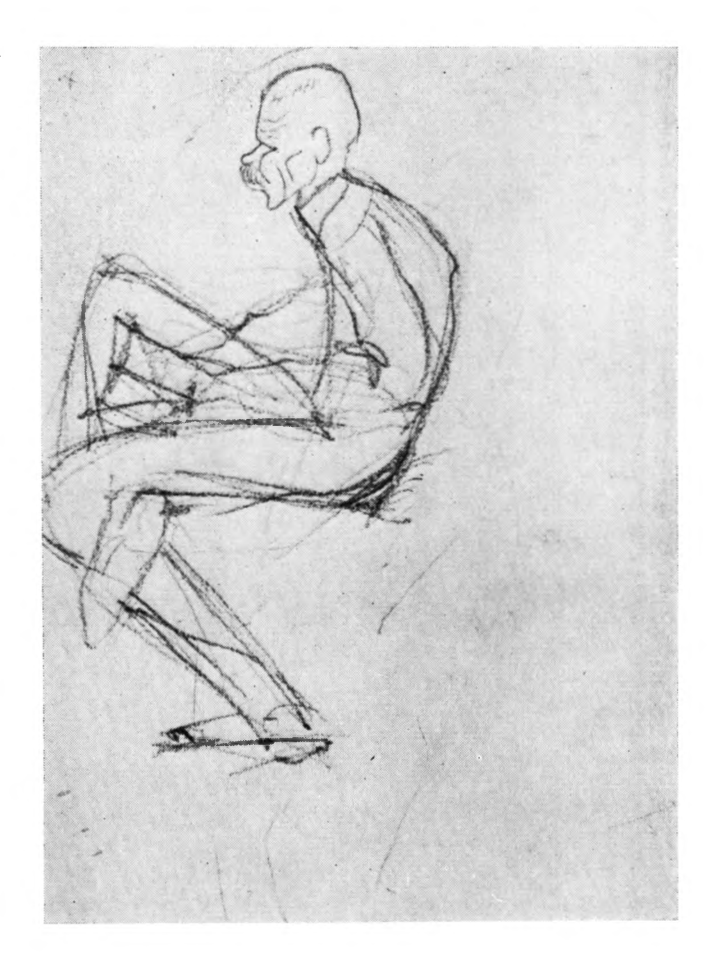
Тогда же Бродский пишет ряд архитектурных пейзажей — дань его восхищения Италией. Одна из наиболее значительных композиций в этом плане — «Старый город. Орвието» (1911). Изображена площадь маленького итальянского города, сохранившего средневековый облик. Видны городские стены, высокая башня, сводчатые арки, соединяющие дома, толпы прогуливающихся людей. Вся сцена увидена сверху, как бы через кулисы, образуемые стволами старых деревьев с изогнутыми ветвями.

Несомненно, понимание стиля средневековых итальянских городов сложилось у Бродского в значительной

Письмо М. Ф. Андреевой И. А. Бродскому. 16 мая 1948 г.

Алексей Максимович очень ценил Бродского и как-то нежно любил его как человека и художника. Мы всегда были рады, когда Исаак Израилевич с Любовью Марковной приходили к нам или мы бывали у них часто. Вечерами мы вместе бродили по острову, любуясь его природой. Всегда у Исаака Израилевича были новые работы, которые он охотно показывал. Работал он много, поражая своим трудолюбием. Уходил на этюды с рассвета и возвращался, когда садилось солнце, забывая об еде и семье. (Мне жаловалась Любовь Марковна.) Меня он писал в комнате у окна, а пейзаж приписал позднее. Писал очень сосредоточенно.

**42. А. М. Горький. Дружеский шарж. 1911**



Ю. А. Желябужский. На Капри. 1949 г.

Вечерами художники часто рисовали шаржи. Помню, Бродский сделал их очень много и по совету Алексея Максимовича устроил на террасе дома выставку карикатур. Там было много удачных, мне запомнились шаржи, посвященные Шаляпину. Один из них изображал его примирение с Алексеем Максимовичем, после разлада их дружбы из-за «коленопреклонения» Шаляпина перед царем.

Письмо И. И. Бродского А. М. Горькому. 10 октября 1912 г.

Весьма оценил мои карикатуры Репин, говорит, что улавливаю карикатуру души, просил сделать с него.

степени под влиянием Горького. Он как бы подсказывал ему темы картин об Италии, вдохновлял описаниями жизни и быта итальянцев, звал его путешествовать по стране, восторгаясь памятниками искусства, созданными талантливым народом на протяжении многих веков.

«А я недавно возвратился из поездки: был во Флоренции, Пизе, Сиене, Лукке и еще кое в каких маленьких городках. Смотрел Содома, Пинтурриккио, Перуджино — я их очень люблю. Видел и еще много ценного, самое же удивительное, сказочное и чарующее — Сиена. Вот куда я поеду с вами, и это — необходимо для вас, поверьте! Это, кажется, наиболее уцелевший средневековый город, необыкновенной благородной красоты» [16].

Было бы ошибочно трактовать итальянские картины Бродского как уход от действительности, бегство в «сказку». Творчество художника, хотя и окрашенное в те годы гедонизмом, проникнуто здоровым восприятием жизни, во многом навеянным Горьким.

С тактом умного педагога писатель открывал перед Бродским широкие перспективы светлого завтрашнего дня и звал противопоставить торжествующей «российской слякоти» жизнеутверждающую бодрость, любовь к жизни, к человеческому гению, природе. Каждое его письмо полно отеческой ласки, большой человеческой теплоты.

«...Очень рад буду видеть вас, потому что люблю; полагаю, что и вам здесь было бы лучше, чем в ином месте. Спокойней, чем на святой Руси, теплее и красивей, не так ли? А у вас там целое лето будут лить

**Автомонография**

С нетерпением Алексей Максимович ждал приезда Ленина на Капри и часто с увлечением говорил мне о нем как о «замечательной натуре для художника». В то время, еще не будучи знаком с внешним обликом Владимира Ильича, я уже, по рассказам Алексея Максимовича, представлял его сократовского склада голову и живую, подвижную фигуру.

дожди, каждый день будете вы читать газету, а в ней ежедневно шестнадцать самоубийств... За подарок ваш — восторженно благодарю. Вы знаете, как я люблю вас и как велика для меня радость иметь еще вашу вещь» [17]. А в приписке к Л. Бродской, жене художника, Алексей Максимович писал: «Уверен, что благоразумие и все силы небесные и земные включительно с петербургской Его Императорского Величества слякотью и грязью — заставят вас выехать сюда, к весне... Исаак, вы, я, Горелов — все будут писать красками, чернилами, на холсте, на бумаге — на земле! Мы ее, несчастную красавицу, замученную и захватанную всякими пошлыми и грязными лапами, так распишем,— не земля, сказка будет!» [18]

Несмотря на то что Горький в ту пору был охвачен тревожными настроениями и его идейно-философская позиция испытывала влияние реакционного богдановского идеализма, «богостроительства», в его высказываниях и в эти годы преобладали бодрый, активный тон, призыв к борьбе, к радости. Идейные шатания Горького Ленин считал временными, он придавал огромное значение его писательскому таланту, принесшему «рабочему движению России — да и не одной России — такую громадную пользу...» [19]

Бродский называл Горького «большим и страстным жизнелюбцем, художником-реалистом исполинской силы». Ему была близка его ненависть ко всем извращениям в искусстве, к нелепым кривляниям убогих духом «мазил», стремившихся вытравить из искусства мысль, идею, живые чувства.

«Влияние Горького наложило заметный отпечаток на мое творчество тех лет. Со свойственной ему проницательностью Горький уловил особенности моего дарования и чутко, с дружеской заботливостью поддерживал мои искания. Он высоко оценивал мои удачи, и это было для меня стимулом к большой творческой работе. Он сильно любил жизнь, природу, людей и этой любовью воодушевлял меня... Алексей Максимович пристально и любовно следил за развитием моего творчества, и можно сказать, что Репин и Горький, эти два величайших художника-реалиста, были теми маяками, которые указывали мне настоящий творческий путь, путь реалистического искусства» [20].

Заграничные поездки Бродского были насыщены массой ярких впечатлений, встреч с людьми, знакомством с шедеврами искусства, известными раньше только

по книгам. Наблюдения, часто беглые, откладывались в душе художника, в его творческой «копилке».

«Модные» школы его затронули мало; нельзя сказать, что Бродский их игнорировал, он внимательно присматривался к ним, стремясь использовать все ценное в профессиональном отношении. Он отметил творчество художников-пейзажистов, задетых модернизмом, но все же близко стоящих к природе (например, Сегантини). Большое воздействие на Бродского оказали Коро, барбизонцы и в первую очередь Добиньи, Милле.

Неизгладимое впечатление произвели на него старые мастера; предпочтение отдавалось испанской живописи XVII века, гению Веласкеса, преклонение перед которым художник сохранил на всю жизнь.

«Видя то лучшее, что было создано великими гениями человечества, невольно самому хотелось работать с таким же напряжением сил, с такой же любовью к искусству и фанатической верой в труд» [21].

# VI. Возвращение на родину

По возвращении на родину у Бродского началась пора интенсивного зрелого творчества. Его художественная деятельность становится год от году напряженнее, разнообразнее, уверенней по мастерству. Период с 1912 по 1917 год заполнен у него упорным, неустанным трудом, поражающим продуктивностью и высоким качеством. Сделанные им в эти пять лет многочисленные пейзажи, портреты, композиции, рисунки могли бы составить большую выставку, равную итогам целого жизненного пути иного плодовитого художника.

Этюды, написанные Бродским в Куоккале в первое лето после заграницы, когда он был еще полон итальянскими впечатлениями, по своему колориту и даже темам — в большинстве не «финляндские». Помимо пейзажей, он создает портреты И. Репина, А. Лаховского, жены и сестры и картины «Старый город. Сиена», «Серые сумерки. Орвието», «На фоне города» (все — 1912). Они продолжают начатую ранее серию архитектурных пейзажей. Это картины-воспоминания о виденных старых городах Италии, их средневековой романтике. Они имеют несколько театрализованный, декоративный характер и строятся в основном по одной композиционной схеме. Затемненный первый план, как бы обрамляющий сцену, ведет вглубь, к крепостным башням и городской площади с группами людей, играющих роль стаффажа.

«Куоккала», «Пляж. Куоккала», «Портрет сестры», «Теплый вечер» (все — 1912) написаны в манере, отличной от пейзажей предыдущих лет. Они более свободны по живописи, пленэрны, менее графичны. Художник показал, что он не находится в плену найденного им стиля и остается верным учеником природы. Новые

43. Лошадки. 1909



сдвиги в его творчестве отметил Вадим Фалилеев. Вернувшись из Италии, где он часто встречался с Горьким на Капри, Фалилеев посетил Бродского, чтобы выполнить просьбу Алексея Максимовича,— поделиться впечатлениями «о новых работах Исаака».

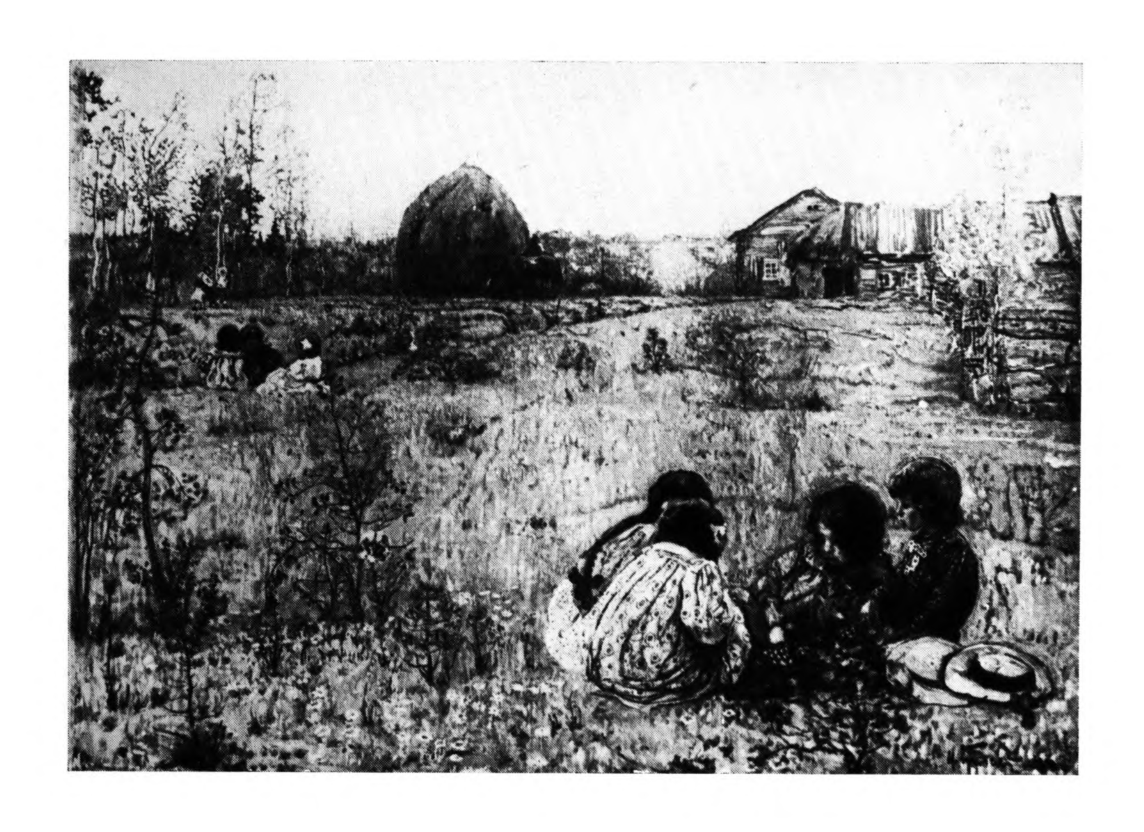
Письмо Фалилеева необычайно интересно:

«Две недели мы набирались петербургских впечатлений и переполнены ими свыше меры. Я собирался написать Вам только после того, как увижу Бродского и его вещи. Исаака я увидел вскоре по приезде, вещей

**Письмо И. И. Бродского А. М. Горькому. 5 июня 1912 г.**

Дорогой Алексей Максимович!

После всех желаний и мечтаний пожить это лето на Капри очутились мы в Куоккале... Мне здесь нравится, дни бесконечные благодаря белым ночам, работаю до 10 часов вечера при дневном свете, для меня это большое удобство, ведь если еще светлее ночи будут, пожалуй, можно будет работать круглые сутки, я это попробую сделать. Аккуратно через день здесь дождики, лета совершенно не чувствуешь, пока я работаю, это мне нравится. Как я Вам завидую, что Вы по Италии побродите, ведь я Италию обожаю!.. Боже! Как мне хочется быть сейчас возле Вас, Алексей Максимович. Какой дивный и прекрасный Вы человек.



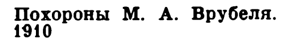
44. Поздние дачники.
1910

Письмо И. И. Бродского
А. М. Горькому. 1912 г.

...Как мне хочется написать Вас, Алексей Максимович! И напишу, чувствую, здорово, если доберусь до Вас. Устройте, чтобы Федор Иванович приехал на Капри, напишу Вас вместе. Эта мысль очень нравится. Зимой я познакомился с Л. Н. Андреевым и условился его писать, но не писал, отложил на осень... Алексей Максимович! с огромным удовольствием и интересом прочел я 3-ю и 4-ю части Вашего Кожемякина, удивительно тонкая вещь! Я не могу Вам не сказать, что мне больше нравится «Городок Окуров», там больше разнообразия, простора и больше пейзажа.

же его мне все не удавалось посмотреть, а теперь я, наконец, увидел их... Кажется, что ему Финляндия не так-то уж понравилась. Сужу об этом не только по его рассказам, но и по вещам. Финляндия мало отразилась в его новых картинах. Одна из его лучших вещей — это воспоминания об Орвието. Я немного неверно говорю, что мало отразилась. Есть перемена, и нам, художникам, она, наверно, будет заметнее, чем публике. Перемены эти в манере писать. Стало меньше графики и больше живописи, мазки стали шире и свободнее, краски, на мой взгляд, гармоничнее, и я был искренне обрадован тому, что Исаак движется, а не стоит на одном месте. Но мне кажется, что внутреннее отношение к природе и сама дума о картине не финляндская у него, как, может быть, не испанская и не итальянская, а его, Бродского, но все-таки южная, а не северная. У него есть два маленьких этюда с натуры, которые меня очень заняли. Написаны широко, и такой красивый тон, как у старых мастеров. Написан берег моря в Финляндии. Видел я и портрет Репина. Репин похож, но пейзаж с фигурами, что теперь написал Исаак, мне нравится больше этого портрета» [1].

Пейзажи, о которых пишет Фалилеев, отличались свежестью, светлой солнечной гаммой, ощущением простора морской глади с песчаной отмелью и желтыми дюнами, среди которых лежат вытащенные на берег лодки. Особенно «южным» кажется этюд «Куоккала» (1912), с теплым колоритом прозрачной воды у берега, желтым пляжем и маревом жаркого летнего дня. Этюд выполнен в своеобразной технике, сочетающей пастозную масляную живопись и графитный карандаш, кото-


Похороны М. А. Врубеля. 1910



45. Спящая Лидочка. 1910



рым поверх краски прорисованы на песке разводы. Пенистый прибой и его кромка написаны почти рельефно, белилами, с примесью желтых тонов, с необычной плотностью и энергией. Построенный на сочетании двух планов, разделенных берегом залива, развернутого по диагонали, образующей границу воды и суши, пейзаж этот, почти миниатюрный по размеру (16×24 см), смотрится как завершенная картина, сохранившая свежесть этюдного письма.

Ежегодно Бродский экспонирует свои произведения на больших выставках: Весенней, Общества имени А. И. Куинджи; в 1911 году в «Мире искусства»; постоянно с обширными циклами картин выступает в «Союзе русских художников». Каждый выставочный сезон он показывает, в среднем, около тридцати работ, преимущественно пейзажей и портретов.

В 1910 году Бродский становится членом Товарищества южнорусских художников, на выставках которого систематически появляются его работы. Вскоре он избирается в правление и назначается официальным представителем общества в Петербурге.

Большой успех художнику приносит Международная выставка в Мюнхене, в 1913 году. Получив приглашение участвовать в ней, он не мог решить, какую картину послать на этот большой представительный смотр мирового искусства. Новых произведений, интересных для такой выставки, у него не было.

«В моей мастерской был пейзаж [«Зима в провинции»], которым я совсем не дорожил и не ценил его настолько, что он долго валялся на полу, заменяя подстилку. Но однажды художник Борис Григорьев, увидев его, пришел в восторг и стал уверять, что это моя лучшая вещь. Он уговорил меня почистить и исправить эту работу, а затем отправить ее в Мюнхен. Я долго колебался, но времени до открытия выставки оставалось мало, и я «рискнул» [2]. Каково же было удивление художника, когда, живя в деревне, в Новгородской губернии, он получил от профессора Рубо, бывшего тогда представителем России в комитете Мюнхенской выставки, поздравительную телеграмму о присуждении золотой медали за пейзаж «Зима в провинции». Это была большая удача, говорившая о широком признании его творчества.

Успехи Бродского на выставках, премии на конкурсах могут создать картину безмятежного, почти идиллического развития. Однако внимательный анализ дореволюционных работ Бродского убеждает в сложности этого этапа его творческого пути, наличии в нем противоречивых тенденций, порожденных особенностями общественной жизни России во втором десятилетии XX века. Тот факт, что творчество Бродского развивалось в эпоху острого кризиса буржуазной культуры, в годы расцвета модернизма, не мог не сказаться на его искусстве.

Эпоха реакции, наступившая после поражения революции 1905 года, наложила тяжелый отпечаток на все виды духовной жизни. Значительная часть интеллигенции проникается упадочными настроениями, богоискательством, религиозной экзальтацией, кантианством, стремясь уйти от суровой действительности. Изучение, познание жизни средствами реалистически-образного искусства заменяется мистическими «прозрениями».

Большую активность в эти годы развивают антиреалистические группы: «Голубая роза», «Венок», «Ослиный хвост», «Союз молодежи», «Трамвай А», «Треугольник» и т. д. Культ индивидуализма, пропо-



46. Зимка. 1910

ведь «чистого» искусства, зовы в далекие от реальной действительности миры, формалистические трюкачества смыкались с призывами покончить с демократическими традициями, идейным искусством.

«Мы объявляем борьбу всем тюремщикам Свободного Искусства Живописи, заковавшим его в цепи повседневности: политики, литературы и кошмара психологических эффектов»,— декларировал в своем манифесте «Союз молодежи» [3].

Реакционная философия, эстетство, символизм, мистицизм, «беспартийность», нигилизм в отношении прошлой культуры выдвигались как идейный заслон от революции, материалистического мировоззрения, реализма,— в этом заключалась сущность всех исканий «нового бога», «новой красоты», «новых форм», независимо от субъективных побуждений тех или иных «философов».

Художественная жизнь России в начале века была необычайно интенсивной и противоречивой. Ведь именно

в это время особенно обострилась борьба официальной реакционной культуры господствующих классов и противостоящей ей демократической, народной, с вызревающими в ней элементами новой, социалистической культуры.

В сложном процессе этой борьбы утверждалось искусство, рожденное третьим этапом революционного движения в России, когда его гегемоном стал пролетариат. Линия идеологической войны была извилистой, она проходила не только внутри групп, кружков и других объединений художников; она проходила через их творчество, была внутренней борьбой их психологии, мышления, пересекала и раскалывала их души. Эти глубокие противоречия в той или иной мере коснулись всех деятелей искусства эпохи реакции. Они выразились в разладе с действительностью многих честных и талантливых художников.

Бурный процесс исторического развития России, сложное, необычайно подвижное переплетение идей, интересов, множество оттенков политических, философских, эстетических взглядов свидетельствовали о большой сложности общественных отношений и искусства.

Культурная Россия, скованная цепями политической реакции, напрягла все силы своего духа и сумела поразить мир его мощью, достойной великого народа. Это была эпоха, в которую творили М. Горький, А. Блок, В. Брюсов, В. Маяковский, Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, А. Скрябин, С. Рахманинов, К. Станиславский, В. Немирович-Данченко, Ф. Шаляпин, Л. Собинов, А. Павлова, М. Фокин, И. Репин, В. Суриков, В. Серов, Н. Касаткин, С. Иванов, А. Архипов, К. Ко-




И. И. Бродский на этюдах. 1913

ровин, Ф. Малявин, Б. Кустодиев, Н. Рерих, К. Петров-Водкин, М. Сарьян, А. Рылов, М. Добужинский, А. Остроумова-Лебедева, И. Грабарь, А. Головин, С. Коненков и много других крупных художников.

Созвездие ярких имен не снимает, однако, положения Горького о том, что десятилетие 1907—1917 годов — самое позорное и самое бездарное десятилетие в истории русской буржуазной интеллигенции. Ведь именно в это время либеральная буржуазия предала идеи революции, отвернулась от народа, отказалась служить его прогрессу.

Достижения художественной культуры тех лет, высокий взлет отдельных ее мастеров должны быть рассмотрены в свете ярких зарниц надвигавшейся революции, ощущение которой нашло выражение в творчестве многих очень различных художников, чутко и порой неосознанно воспринимавших подспудные социальные сдвиги эпохи. Предчувствие громадных перемен рождало у одних тревогу, смятение, затаенное беспокойство, у других — веру в торжество грядущей революции, творческое горение высокого накала. Этим и можно объяснить факт, что именно в это время расцветают яркие индивидуальности во всех областях искусства, подтверждая силу воздействия освободительного движения на умы и души передовых художников.

Появление больших талантов в русском искусстве начала XX века не исключает того, что оно переживало кризис. Творчество многих мастеров той эпохи несло отпечаток мучительных противоречий, внутренней борьбы. Отсюда двойственность и трагизм у Врубеля, Серова, Левитана, искавших гармонию искусства и


И. И. Бродский. 1913





47. Праздник в деревне. Воскресный день. 1912

жизни и не находивших ее в обществе, построенном на корыстолюбии, духовном и экономическом порабощении. Художественная жизнь этой сложной эпохи не укладывается в рамки строго разграниченных групп и направлений — идейного реализма, модернизма и т. д. Схематическое деление художников на врагов и друзей прогресса не раскрывает диалектической взаимосвязи многих явлений культуры с процессами общественного развития. Сложность и противоречия искусства предреволюционного десятилетия нельзя постичь вне ленинского учения о «двух культурах» в одной национальной культуре.

Большевистская партия, руководимая Лениным, парировала наскоки противников марксизма, давая отпор реакционным течениям во всех областях культуры, философии и искусства. Основополагающее значение в борьбе против субъективно-идеалистической буржуазной

48. Куоккала. Этюд. 1912



философии и декадентского искусства за утверждение принципов социалистической культуры имеют труды Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» и «Партийная организация и партийная литература». Опираясь на принцип коммунистической партийности, непримиримую борьбу за идейное общественно-содержательное искусство вели большевистская печать, крупнейшие марксистские философы и критики во главе с В. И. Лениным — Г. В. Плеханов, А. В. Луначарский, В. В. Воровский, М. С. Ольминский, С. Г. Шаумян. В их книгах и статьях, полемически направленных против упадочного буржуазного искусства, утверждались принципы новой, социалистической художественной культуры. В ожесточенном идейном противоборстве сталкивались эстетика и искусство, знаменовавшие восход и грядущую победу пролетариата, с буржуазной идеологией и реакционной идеалистической эстетикой декаданса.

Несмотря на разгул реакции и расцвет модернизма, реалистическое искусство, движимое новым революционным подъемом, продолжало развиваться даже в сложной и противоречивой обстановке предреволюционного десятилетия. В трудных условиях распада буржуазной культуры, сопровождающегося травлей реалистов, нелегко было сохранить верность заветам идейного демократического искусства. Тем более значительным

49. Город вечером. 1912



представляется творческий труд таких художников, как И. Репин, В. Поленов, В. Серов, Н. Касаткин, С. Иванов, А. Архипов, В. Бакшеев, К. Юон, Е. Лансере, Л. Попов, А. Рылов, И. Бродский, и многих других, раскрывавших в ярких образах мужество народа, его подвиг в революции 1905 года, его национальную красоту, быт, родную природу. Они настойчиво боролись за создание искусства, близкого народу, оставаясь верными традициям реализма. Они защищали национальную культуру от космополитических устремлений буржуазии, заинтересованной в перенесении на русскую почву последних «достижений» зарубежного искусства. В глухие годы реакции реалистическое искусство не было умерщвлено, оно находило новые пути развития, но подняться ввысь смогло только окрыленное Великой Октябрьской революцией.

Творчество Бродского неотделимо от проблем своего времени. Оно было в том же бурном историческом потоке, в котором развивалось все русское искусство предреволюционных лет. Живя в эпоху кризиса буржуазной культуры, расцвета модернистских течений, оно неизбежно должно было испытать ряд «притяжений» и «отталкиваний», пройдя через сложные воздействия порой очень разнородных явлений искусства.

Возвратившись на родину, Бродский после трехлетних поездок за границу увидел жестокий произвол,



50. В Тверской губернии. 1913

задушивший даже те демократические свободы, которые были записаны в «куцой конституции». Мрачная действительность порождала пессимистические настроения, находившие выражение в его творчестве. Эти настроения сказывались и раньше, еще в 1908 году, когда он написал конкурсный эскиз «Тишина». В том же году художник исполнил пейзаж «Скука», в котором изобразил озеро лунной ночью, с таинственными очертаниями деревьев, делающими пейзаж «почти фантастическим, нереальным», как отмечал рецензент академической выставки. В 1913 году Бродский создает картину «Белые сумерки», о которой пишет Горькому: «Как мне хочется показать Вам свои работы, в особенности одну вещь — «Сумерки»... Ужасно грустная вещь, самому даже становится грустно, когда смотришь... Сыном известного композитора Гартевальда, также талантливым композитором, написана музыка на эти «Сумерки» [4].

В картине почти весь холст, до горизонта, занимает светлая гладь тихого, как бы уснувшего озера, в кото-

51. Ворота у околицы. 1913



ром зыбко отражаются деревья, одинокая мельница, крестьянские избы. Эти тоскливые ноты порождались в творчестве художника воздействием на его мягкую, лирическую натуру грубых, варварски диких, жестоких проявлений политической реакции, усугублявших разлад между серой, печальной действительностью и поэтическими представлениями о людях и природе. Но даже эти грустные, порой минорные мотивы не содержат благостного умиротворения, стремления подменить

реальный мир вымышленным. В них скорее проявилось созерцательно-лирическое отношение к миру.

Творчество Бродского в 1911—1913 годах окрашивается эстетизмом, что признает и сам художник. В его отдельных пейзажах реальное отражение природы замутняется нарочитостью манеры, условной декоративностью, снижающими силу живого восприятия действительности. В некоторых композициях, например «Фейерверк» (1912) с маскарадными фигурами, чувствуется манерная утонченность Сомова. Декоративизм и модернистские воздействия сказались в подчеркнутой контурности и излишней витиеватости, каллиграфичности живописного почерка Бродского. Чрезмерно узорчаты «Осенний пейзаж» (1912) и «Вечером» (1913). Сухость рисунка обедняет их колористическое звучание.

Отмеченные декоративистские тенденции в творчестве художника свидетельствовали о наличии пассивно-созерцательных, гедонистических черт в его отношении к действительности. Отсюда известная противоречивость творчества Бродского этого периода, в котором жизненное богатство природы, ее поэтическое содержание ослаблялись худосочным стилизаторством. Однако его сопротивляемость модернизму была велика, она помогла вскоре преодолеть чуждые ему влияния; элементы манерности, линейной декоративности сравнительно быстро им изживаются. Реализм остается основой его художественного восприятия. Даже в работах, где черты декоративности проступали особенно явственно, художник никогда не стремился к отвлеченности образа. И примечательно, как только художник отходит от реализма, начинает искать «манеру», он терпит неудачи.




**В «Пенатах» И. Е. Репина. 1910-е годы**

Выход из замкнутого мира, в котором пребывал модернизм, Бродский находил в соприкосновении с народной жизнью и родной природой. Нетрудно увидеть, как тема родины вносит в хрупкую ткань его пейзажей силу реалистической мужественности; поэтическое содержание образа становится глубже, проникновеннее, жизненней. Ноты субъективистского понимания природы, пассивно-созерцательного любования ею и ее декоративное приукрашивание вытесняются поэзией жизненной правды.

Начиная с 1910 года Бродский систематически выставляется в «Союзе русских художников», объединявшем большую группу талантливых живописцев, воспитанных, преимущественно, на реалистических традициях русского пейзажа послелевитановской поры. В 1910 году «Союз» претерпел значительные изменения в своем составе, так как из него вышла большая группа «петербуржцев», преимущественно мирискусников. Фактически это был раскол, вызванный нашумевшей статьей А. Бенуа, в которой он писал, что на выставке «Союза» немало «баласта — произведений ненужных и загромождающих, безвкусных и мертвых, попавших на выставку по праву, по уставу. Ведь все члены «Союза» выставляют что и сколько угодно» [5].

В результате, из объединения вышли А. Бенуа и его сторонники И. Билибин, О. Браз, М. Добужинский, Б. Кустодиев, Е. Лансере, А. Остроумова-Лебедева, Н. Рерих, К. Сомов, Я. Ционглинский и позднее И. Грабарь и Н. Сапунов. Это был, конечно, менее всего внутренний «семейный» конфликт. Он определялся серьезными разногласиями, имеющими не только творческий,

Письмо И. И. Бродского В. П. Бычкову. 1910 г.

Я очень прошу Вас передать собранию «Союза русских художников» мою благодарность за честь, которую мне оказывают избранием меня членом общества. Согласие это я даю на избрание с удовольствием и буду ждать официального извещения от Комитета. Будьте добры также прислать устав Вашего общества. Я хочу с ним познакомиться.

52. Зима. 1913



но и идейный характер. После ухода мирискусников «Союз» оказался в трудном положении. Его ряды сильно поредели. Очередная выставка стояла под угрозой. Необходимо было пополнить состав членов и экспонентов. На экстренном собрании «Союза» 26 октября 1910 года было решено пригласить участвовать в следующей выставке И. Бродского, А. Рылова, Е. Киселеву, В. Масютина, А. Матвеева, А. Средина, С. Судьбинина, М. Яковлева. Эта VIII выставка «Союза», где впервые Бродский выступал уже как полноправный член, а не экспонент, открылась 26 декабря 1910 года в Москве, в помещении литературно-художественного кружка. Она имела большой успех. В ней принимали участие В. Суриков, В. и А. Васнецовы, К. Коровин, А. Архипов, С. Виноградов, К. Юон, С. Жуковский, Н. Крымов, Л. Пастернак, В. Переплетчиков, П. Петровичев, Л. Туржанский и другие, более молодые художники. Бродский показал московским зрителям свою конкурсную картину «Теплый день», значительно им переработанную, а после того как выставка переехала в Петербург, он заменил ее пейзажами и рисунками.

Когда Бродский стал участвовать в «Союзе русских художников», эта организация уже имела прочный



53. Псков. Этюд. 1913

авторитет и устоявшуюся репутацию одного из крупнейших творческих объединений. Проходившие в основном в Москве и Петербурге выставки «Союза» пользовались большим успехом многочисленных зрителей и вызывали широкие отклики в печати. Работы «союзников» быстро раскупались. Это была бесспорно успевающая организация.

Несмотря на то что Бродский выставлял свои произведения в те годы одновременно на ряде выставок, участие в «Союзе русских художников» он считал основным. Оно было наиболее постоянным и по количеству показанных им работ самым представительным[6].

На фоне выставок «Мира искусства», устроенных с подчеркнутой элегантностью Дягилевым, красивой «выставки-часовни для очень немногих» «Голубой розы», грубых, эпатирующих выступлений «Ослиного хвоста», выставки «Союза русских художников» выделялись здоровым реалистическим мировосприятием, уверенным живописным мастерством, любовью к родной природе.

54. Псков. Гостиный двор. 1913



«Союз» был в полном смысле слова объединением русских художников. Он возник в период упадка передвижничества, но традиции передвижников оставались ему близкими.

Творческая программа значительной группы его членов сводилась к созданию реалистического образа русской природы, ограниченного этюдным восприятием, что, конечно, сужало возможности художественного познания действительности. Тематическая картина, посвященная большим вопросам общественной жизни, этих художников не привлекала. И все же, выступая в годы пышного цветения упадочного модернистического искусства, «союзники» своим ярким оптимистическим творчеством отстаивали реализм. В этом была их прогрессивная миссия в истории русского искусства начала нового столетия.

Эстетствующие критики называли «Союз русских художников» «новой формой передвижничества». Один из них видел в этом «признаки разложения», считая, что на стенах «Союза» выступили «пятна передвижничества». «Поскобли любого из «Союза» и найдешь передвижника!» [7] — заявлял С. Городецкий.

Журнал «Аполлон» третировал «союзников» за то, что они пишут все «те же холмы да лесочки», в то время



55. Золотая осень. 1913

как даже у передвижников становится все «меньше тулупов и лаптей» [8]. Сотрудник журнала А. Ростиславов в обзоре выставки «Союза русских художников» укорял эту организацию в «передвижничестве», к которому, по его мнению, причастен и Бродский («выработанной на вид сложностью своей манеры как бы прикрывает именно передвижническую сыроватость основ» [9]). «Левые» также видели в Бродском близость к ненавистным им передвижникам. «Он безусловно стоит ближе к их реалистическому искусству с его идейно-реакционной сущностью»,— писали они в цитированной выше листовке.



56. Улица в Пскове. 1913

Положение Бродского в «Союзе» было несколько обособленным, что объяснялось, в первую очередь, «академичностью» его стиля и отрицательным отношением к импрессионистическому этюдизму. Он был «петербуржцем» среди «москвичей». Быть может, именно это способствовало тому, что он был приглашен «Миром искусства» участвовать в выставках.

Прошедший еще в начале века фазу наибольшего развития, «Мир искусства» к концу 1900-х годов утратил ясность эстетических воззрений. «Мы поколение, жаждущее красоты»,— так заявляли о себе участники «Мира искусства», выступив в конце XIX столетия как

Письмо К. Ф. Юона И. А. Бродскому. 16 февраля 1949 г.

Помню Исаака Израилевича совсем молодым, красивым, когда он в 1910 году появился в нашем «Союзе» и быстро занял в нем прочное положение и свое, только ему принадлежащее место. Его работы, всегда занимавшие целую стену, не терялись среди живописцев московской школы. Нас всех подкупало виртуозное мастерство и трудоспособность Бродского. Его пейзажи всегда воспринимались мною как музыкальные произведения, его рисунок тонко вел скрипичную партию, всегда мелодичную...

О встречах в Академии и дома, в мастерской художника, Вы должны знать, они проходили у вас на виду. С глубоким уважением чту память о большом талантливом русском художнике, человеке прекрасной доброй души Исааке Израилевиче Бродском.



57. В ожидании старосты. 1914

группа, объединенная общими задачами. «Скучной прозе» современной жизни и «безвкусию» искусства они противопоставляли «свободное» искусство. Их идеологи С. Дягилев и А. Бенуа откровенно заявляли о своем индифферентизме к социальным проблемам, выдвигая на первый план проблемы духа, личности, индивидуальной свободы. Однако эта идейно-философская программа не была определяющей для значительной группы мастеров объединения.

В 1910-х годах «Мир искусства» вновь возрождается к жизни, но уже только как выставочная организация, очень расплывчатая по программе и составу участников. В 1911 году Бродский экспонирует в «Мире искусства» семь работ: «Оттепель», «Дети», три пейзажа острова Капри, «Мать» и «Тихий уголок в Риме». Это была по счету восьмая выставка «Мира искусства» со времени его создания и вторая после раскола «Союза русских художников». Участие Бродского в «Мире искусства» было в значительной степени случайным, о чем говорит сам факт его единичного выступления на выставке этого объединения. В то же время нельзя не отметить отдельные моменты в творчестве Бродского тех лет, которые способствовали сближению с «Миром искусства».

Высокое мастерство А. Бенуа, К. Сомова, Е. Лансере, М. Добужинского, А. Остроумовой-Лебедевой не

58. Зимний этюд. 1915



могло не быть оценено по достоинству Бродским. Графизм его живописи был в какой-то мере близок ведущей группе «Мира искусства» и, как известно, положительно отмечен ими. Вспомним высказывания Бенуа. Несомненно, в какой-то степени мирискусники, с их рафинированной техникой, оказали влияние на творческий почерк Бродского и отдельные стороны его искусства тех лет. Он по-своему перерабатывал их приемы, подчиняя своим целям. На первых порах это были явные подражания, например Сомову, о чем уже говорилось раньше. Эти влияния быстро прошли. Он избежал увлечения ретроспективизмом и стилизаторством «Мира искусства». Живое ощущение действительности, любовь к родной природе, к ее скромным, но душевным мотивам, русская зима, деревенские лошадки, золотая осень, напоенная красками октября, парки с шумной детворой, воспетые Бродским, не сродни боскетным садам, амурам и арлекинам.

Произведения Бродского, экспонированные в «Мире искусства», далеки от мирискусничества [10]. Принципиально они ничем не отличались от тех работ, с которыми он выступил в том же году в «Союзе русских художников». О картине «Дети», изображавшей уголок парка с фонтаном и играющими детьми, Горький писал художнику: «Жалко мне, что «Фонтан» куплен частным лицом, а не музеем. Такая это ясная вещь и так хоро-



59. В марте. 1917

шо бы постоять перед нею полчаса где-нибудь в хорошей галерее,— постоять, подумать о детях, весне, о радостях жизни. В творчестве вашем для меня самая ценная и близкая мне черта — ваша ясность, пестрые, как жизнь, краски и тихая эта любовь к жизни, понятой или чувствуемой вами как «вечная сказка» [11].

В последующие годы Бродский больше не выставляется в «Мире искусства». Его связь с ним не была длительной; их общность основывалась на приятии мастерства, внешних форм его выражения, но не сути творчества. Контакты Бродского с «Союзом русских художников» были более органичными и прочными, чем с «Миром искусства».

Но если с «Миром искусства» и с «Союзом русских художников» у Бродского были связующие нити, то уже

60. Белые сумерки. 1913



с «Голубой розой», ее метафизикой и мистической символикой, «Бубновым валетом» и «Союзом молодежи» их не могло быть.

Участие Бродского на выставках передвижников в последние предреволюционные годы знаменательно[12]. Товарищество передвижных художественных выставок уже с конца XIX века не играло ведущей роли в русском искусстве и во многом утратило свои идейно-реалистические позиции. Кризис Товарищества был обусловлен рядом исторических причин, в первую очередь его отставанием от процесса общественного развития России, неспособностью связать свое искусство с новым историческим этапом — пролетарским периодом освободительного движения. Художники-передвижники по-прежнему были верны народничеству, сошедшему уже с исторической сцены. Их творчество, лишенное питательных соков, мельчало. Старики, составлявшие основное ядро передвижничества, умирали, некоторые из них ушли из Товарищества, молодые художники связывали свои интересы с другими творческими группами. В начале нового столетия выставки передвижников мало чем отличались от Весенних академических выставок. И хотя по-прежнему на них появлялись отдельные значительные произведения, правдиво изображающие народную жизнь и природу, все же воскресить былую славу идейного и творческого авангарда они не

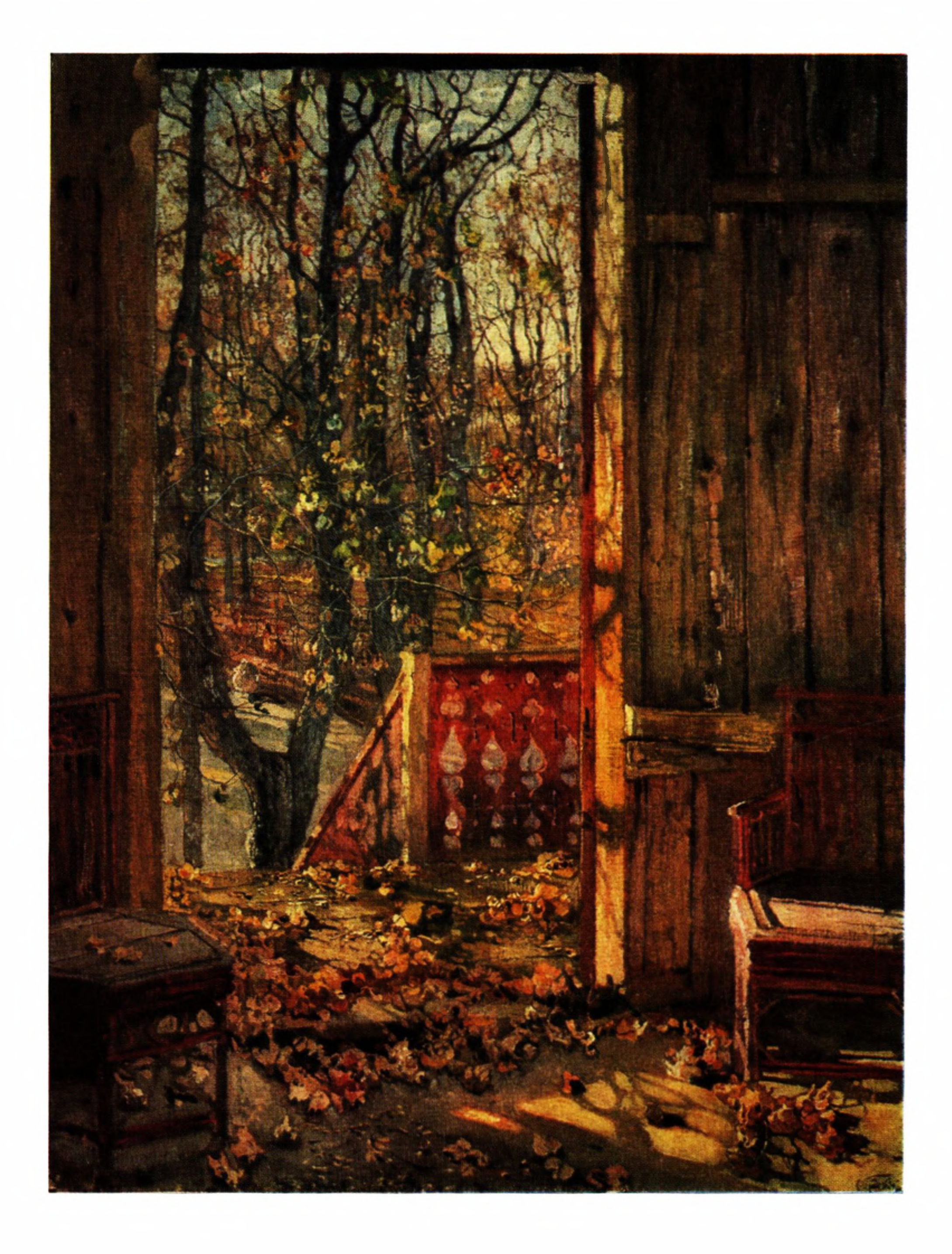
61. Сумерки. 1915



могли. В 1910-х годах наметился некоторый подъем в деятельности Товарищества; в него вступили молодые художники, ученики Репина, В. Маковского, Куинджи [13]. Кризис передвижников не был кризисом реалистического метода, не был показателем его слабости или ненужности. История подтвердила жизненность реализма. В годы революции молодые силы передвижничества связали свою судьбу с Октябрем. И. Бродский, Г. Горелов, В. Мешков, А. Герасимов, И. Дроздов, Е. Чепцов, Н. Шлейн, В. Кузнецов, П. Беньков, В. Зверев, Г. Савицкий, М. Авилов, Ф. Сычков и другие стали активными деятелями советского искусства.

В предреволюционные годы Бродский выступает на выставках, в основном с пейзажами и портретами. Лето 1913 года он проводит в деревне Гоголево Новгородской губернии, а осенью успевает посетить Псков. «Нахожусь в очень красивых местах и кое-что сделал порядочное» [14],— пишет он из Гоголева Д. Цензору. Два лета — 1915 и 1916 годов художник живет с семьей в деревне Сиверской, тогда еще не ставшей шумным дачным местом.

Сиверский цикл — это в основном этюды, и хотя среди них есть и «картинные» пейзажи, все же главное и характерное в нем — непосредственная работа на природе. Художник заряжается натурой, набирается впечатлений, запасая материал для будущих композиций.



62. Опавшие листья. 1915

По многу часов в день он проводит с этюдником на лесной поляне, на берегу реки, под навесом сарая, на деревенской улице. Обычно он выбирает несложный сюжет, изображая какое-то сравнительно небольшое пространство, замкнутое двором дома, деревьями, уголком сада. «Бревна», «Вечер» (1915), «Деревня Старо-Сиверская», «Дрова», «Под навесом» (1916) отличаются свободным письмом, сохранявшим свежесть живописной техники. Художник уже не столько рисует, сколько пишет кистью. Рисунок не превалирует над живописью, ему отводится равноценная с ней роль.

Наряду с чисто этюдными работами Бродский написал на Сиверской несколько пейзажных картин, в которых он ставит сложные композиционные задачи. Таковы «Вечерний пейзаж», «Серый день», «В деревне» (1916). В них есть крепкая организующая основа, завершенность общего построения.

Наиболее значительны в сиверском цикле пейзажи, наполненные живым чувством природы: «Оттепель», «Серый день», «Дорога» (1915), в которых преобладает тонкая серебристо-серая гамма, правдиво выражающая природу средней полосы России.

Зимой 1913 года Бродский поехал в Псков, который очаровал его величавой красотой. Там он написал большой этюд «Псков», изобразив тесную улочку, замкнутую небольшой церковкой, в последние дни зимы, когда сквозь талый снег обнажается черная земля. По улочке трусит лошадка, уже запряженная в телегу, о чем-то судачат дворники, возле крытого рынка собираются бабы. Тема русской провинции, ее быта получает здесь у Бродского свое начало. В дальнейшем он снова приедет в Псков, чтобы писать его древнюю архитектуру и на ее фоне размеренную жизнь заштатного провинциального города. В этой теме, получившей широкое развитие в русском искусстве тех лет, Бродский найдет новые грани, внесет в нее близкие ему нюансы.

«После заграничных путешествий и долгой разлуки с Россией хотелось писать все русское — природу, деревни, древние города. «Пишите Россию, она даст вам все»,— говорил мне Репин. Увидев работы Ефима Чепцова, приехавшего из-за границы, он просто затопал на него: «Не пишите Италию, пишите Курскую губернию!» Я очень люблю Псков и всегда как художник нахожу в нем что-то новое. Это Россия во всей ее красе. В Пскове я работал с неменьшим увлечением, чем в старых городах Европы» [15].

**63. Сиверская. 1915**



Россия, родная природа, поэзия деревень, белокаменный Псков вытеснили в сознании художника Италию и перенесли его в мир национальных образов. Эпическая красота ансамблей Пскова, строгий ритм и простота, ясная и величественная пластика древнерусского зодчества пленили художника. Задушевной поэзией овеяны пейзажи старого русского города, с его своеобразием архитектурных форм, замедленной провинциальной жизнью.

В Пскове Бродским создан большой цикл поэтических произведений, о которых художник говорит как о счастливой творческой удаче. Псковская сюита состоит из нескольких картин-этюдов. Таковы «Базар в Пскове», «На реке Великой», «Псков» (1913), «Псковский кремль» (1914), имеющие в значительной степени жанровый характер. Пестрая сутолока на набережной вдоль посадов, парусные рыбачьи лодки, суетливый быт торгового города послужили мотивами для этих композиций. Архитектура и пейзаж гармонично сочетаются в них в одно живописное целое. Рисуя памятники Пскова, художник не мыслит их без людей. Стены древних соборов выступают в его картинах как свидетели современной жизни.

Этюды «Лодки», «Пристань», «Праздничный торг» (1914) посвящены реке Великой, ее широкому простору и берегам, с лепящимися на них приземистыми доми-



64. Зимний пейзаж. 1915

ками, чередующимися с высокими колокольнями церквей. Начатое Бродским в том же году большое полотно «Псков» должно было, по словам художника, явиться «монументальной панорамой реки Великой с Псковским кремлем в центре, поэмой Пскова, синтезирующей его вечную красоту». Война помешала закончить картину, оставшуюся в подмалевке. Одна из лучших работ этого цикла — «Весна» (1916). В ней тонко передано раннее утро, его изумрудный тон, влажность тумана, краски пробуждающейся весны.

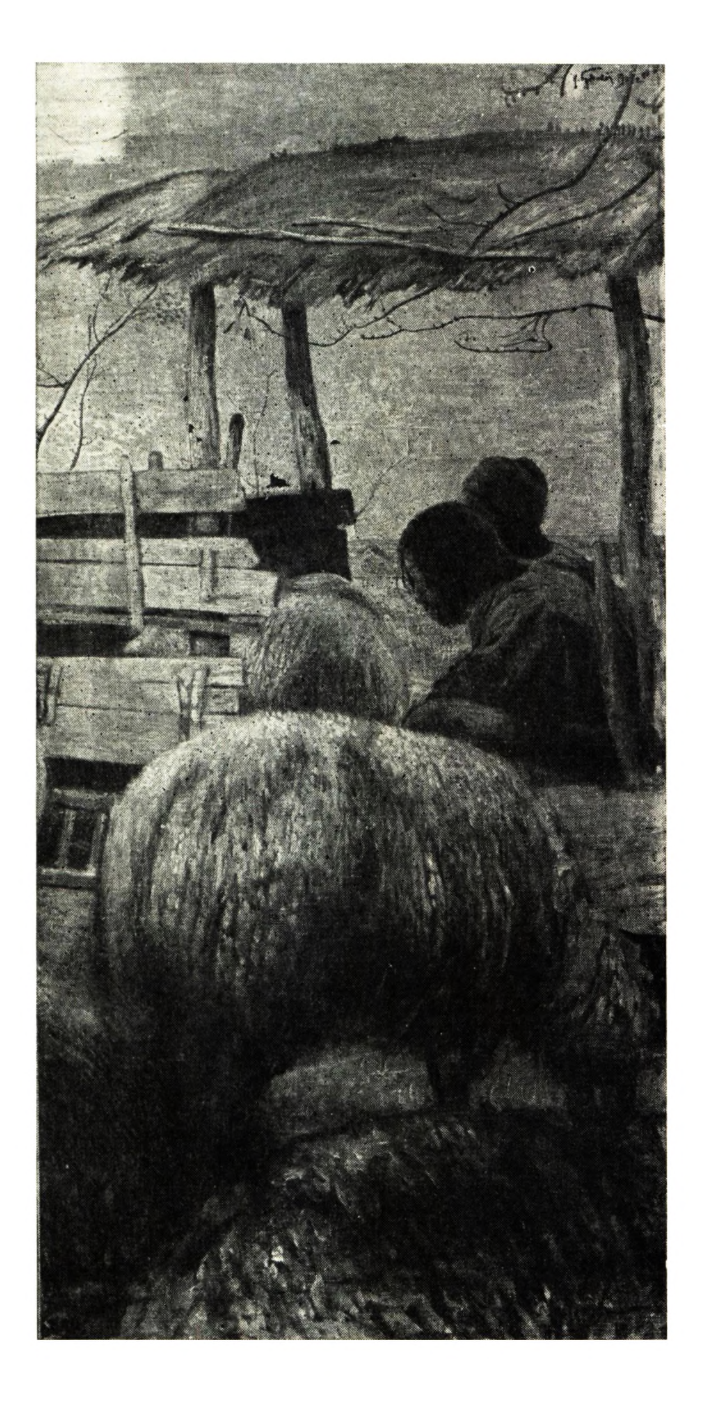
В пейзажном творчестве Бродского 1909—1917 годов можно выявить несколько линий и групп; они, естественно, не являются обособленными,— часто перемежаются друг с другом. Одна из них, наиболее значительная — это «жанровые пейзажи», «пейзажи с людьми», как называл их сам художник. В них в целостном равновесии и единстве раскрывается природа, населенная людьми.

**65. В ожидании. 1916**



Жанризм Бродского имеет своеобразное и интересное выражение, характерное для пейзажной живописи предреволюционных лет, посвященной русской провинции. Раскрытая в различном преломлении в творчестве Кустодиева, Юона, Бродского, эта тема выражает чувство национальной любви к родине. У Бродского она получает индивидуальное истолкование. В отличие от декоративных, ярких по перезвону красок и сочности типов полотен Кустодиева, разнясь с Юоном в многообразии и широте показа древнерусских архитектурных ансамблей и живых сцен народной жизни, Бродский отмежевал себе сравнительно узкий материал — провинциальные будни. В трактовке этой темы у него нет

66. Овцы в загоне. 1916



иронии или усмешки, вызванных «экзотикой» быта, могущего дать повод для шаржа и гротеска. Для него это поэтический мир, прекрасный сам по себе, находящий в его душе живой, трепетный отклик. Он не пишет масленичные катанья, тройки с бубенцами, толстых купцов-гостинодворцев, купчих, священников, монахов. Даже изображая праздничные дни, он остается верным «ясной и тихой любви к жизни», о которой писал Горький.

В отличие от Левитана, очень ценимого им, Бродский часто вводит в пейзаж людей. Любимая его тема — сельские улицы в праздничный день, с группами крестьян — «Праздничный день» (1912), «Гулянье» (1913), «В деревне» (1914). У себя на родине в Софиевке и в окрестных селах Новотроицком, Алексеевке, Покровском, в Тверской и Псковской губерниях Бродский наблюдал эти сцены деревенского быта, немного замедленного, статичного. Знание жизни и любовь к ней помогли художнику изобразить ее правдиво и поэтично. Эта тема раскрывается в его пейзажах не столько через сюжет, сколько через настроение, состояние природы.

Даже в картинах «Село Гоголево» (1915) и «В ожидании старосты» (1914) с явно жанровым содержанием нет развернутого действия, а есть лишь сюжетный мотив, дающий возможность эмоционально, лирически раскрыть тему.

В последней картине главное — не столько ожидание крестьянами старосты, долгое и томительное, на зимнем морозе, сколько прекрасный, хотя и будничный зимний день, увиденный художником в его красоте, и крестьянская жизнь тоже обыденная, но по-своему прекрасная. И в другой картине «В деревне» (1914) жанровый элемент остается как бы в зародышевой форме, сознательно не развивается.

Но если в ряде композиций художник все же обращается к повествовательному раскрытию темы, то он всегда придает рассказу лирический характер. Таковы «Родное» (1911), «Пейзаж с коровой» (1913), «В ожидании» (1909—1916), написанные в поэтически-эмоциональном элегическом ключе.

Социальное осмысление крестьянской темы у Бродского иное, чем у художников-передвижников, открыто выражавших протест против угнетения и страдания народа. В его картинах нет обличительных тенденций, осуждающих критических нот, но общая их настроенность, проникающая в душу «поэзия печальных дере-



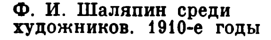
67. Пасхальная ночь. 1917

вень» рождает у зрителя горестные раздумья о жизни и обездоленности крестьянства. Эта тема раскрывается не прямолинейно; ее подспудное содержание выражено в блоковской печальной красоте природы, в щемящем чувстве скорби о нищей России. Узкие, похожие на заплатки полоски земли на холмах, околицы с непросыхающей лужей перед плетнем, пасущаяся одинокая корова у пригнувшейся от ветра худосочной березы, безлюдная сельская улица с двухэтажными домами богатеев рождали в сознании зрителя мысли о безрадостной жизни русского крестьянства. Это и заставило злобствующую эстетскую критику обвинять Бродского в «передвижнических тенденциях».

Многие работы художника действительно давали повод к таким «обвинениям». Эти тенденции наиболее

сильно выражены в картине «В ожидании старосты» (первый вариант, 1913), пронизанной глубоким сочувствием художника к нуждам крестьян, ожидающих долгие часы на морозе где-то запропавшего сельского старосту. Двухэтажный, рубленый дом, возле которого они сидят у плетня, вынесен на край села, к пустырю, где растет только одно деревцо. Во втором варианте картины (1914) та же тема трактуется жизнерадостней; людей больше, возле жеребенка собрались деревенские ребята, дом старосты стоит не у пустыря, а на улице, густо застроенной избами. Следует отметить, что первый вариант картины «В ожидании старосты» не попал ни на одну из выставок. Но все же не эти, откровенно жанровые композиции, с подчеркнутым «содержанием» характеризуют творчество Бродского тех лет. Основное в нем — пейзажи русской северной природы. Ее мотивы художник неоднократно варьирует. Для своих пейзажей он избирает темы, встречающиеся на каждом шагу: навес сарая, со стоящей перед ним телегой, пасущиеся лошадки возле стога сена, одинокие избы на окраине деревни, улица с бревенчатым забором, дойка коровы, капустный огород. В них раскрывается простой, полный земных забот деревенский мир. С особенно нежной любовью он пишет русскую зиму, дороги, покрытые снегом, белые поля с широким горизонтом и убегающими далями.

Русская зима, снеговое раздолье наполнили своей поэзией лучшие пейзажи Бродского, которые он именовал с нежной трогательностью — «зимки». В них с наибольшей полнотой раскрылся лирический строй его дарования. «Зимой», «Зимний вечер», «Зима», «Зимние


Ф. И. Шаляпин среди художников. 1910-е годы





68. Портрет Ф. И. Шаляпина. 1911

Письмо И. И. Бродского А. М. Горькому. 7 октября 1910 г.

...На Областной выставке в Екатеринославе я получил Золотую медаль за маленькую вещицу «Ослики», написанную в Гранаде. Сезон у меня начался хорошо, если бы завершился в Риме чем-нибудь хорошим. У меня явилась мысль написать большой портрет Горького и Шаляпина вместе, и, если не удастся Вас вместе видеть, я буду писать порознь, но надо заручиться согласием Шаляпина. Я думаю, Вы и он ничего против этого не будете иметь, я даже хотел на этом приписать его, но решил, лучше другой напишу.

Алексей Максимович, устройте мне, чтобы я мог написать портрет с Шаляпина, буду Вам очень благодарен.



69. Портрет И. Е. Репина.
1912

**Автомонография**

В другой раз мы начали писать друг друга одновременно. Однако мы увлеклись работой и забыли, что нужно позировать, и поэтому вскоре договорились писать отдельно. Мне удалось сделать в один сеанс так много, что Репин не знал, как и хвалить меня.

— Это сделано гениально! Так написать мог только Ван Дейк! Браво! Браво!..

После первого сеанса прошла неделя. Краски за это время просохли, и я стал писать уже по сухому. Почему-то работа у меня не клеилась; быть может, опасаясь испортить начатое, я работал неуверенно. Когда Репин взглянул на портрет, он так огорчился, что даже застонал.

— Что вы сделали?! Ах, что вы сделали? — и так же горячо, как раньше хвалил, теперь он ругал меня, гневно топал

сумерки» (1912—1917) — лиричны своим поэтическим выражением спокойных, «задумчивых» настроений природы, тишиной покрытых снегом лесных прогалин, деревенских околиц.

Пасмурный зимний день, с мягким рассеянным светом, предвечерние часы, когда солнце уже скрылось, последний снег с выглядывающей из-под белого покрова черной землей — любимые «мелодии» художника. Для их передачи он часто обращается к гуаши, по своей тональной выразительности хорошо отвечающей лирической задушевности «зимок». Общая приглушенная цветовая ткань этих пейзажей, тонкие отношения серых холодных и тепловатых тонов, без резких противопоставлений темных и светлых пятен, создают ощущение мягкого зимнего дня, его влажной воздушности. В масляных работах художник добивается бархатистости гуаши, достигая этого гашением цинковых белил.

«Солнце серебрит» (1913) — один из ранних пейзажей этого цикла, прекрасно передающий настроение первых морозных дней. Сквозь чистую белизну снега еще проглядывает замерзшая грязь колеи; солнце сверкает на снежном покрове полей, на крышах домов.

Свои впечатления о зиме художник стремится синтезировать в большом полотне «Зима началась» (1911), удостоенном второй премии на Весенней выставке 1912 года. Это как бы сверху увиденный пейзаж, оживленный людьми, многоплановый и широкий по пространственному охвату. Знание перспективы, свободное владение рисунком помогают художнику решить сложные пространственные задачи, в едином ритме связать природу и людскую жизнь.

ногами и расстроился на весь день, уверяя, что я испортил все хорошее, что было сделано раньше.

Вечером мы пошли в местный театр, и Репин всю дорогу со мной не разговаривал. Вдруг, во время спектакля, он схватил меня за руку и, ни слова не говоря, насильно вывел из театра. Держа по-прежнему меня за руку, Илья Ефимович быстро зашагал по направлению к своему дому. Я еле поспевал за ним. Когда мы очутились у него в мастерской, было уже темно, он нервно зажег керосиновую лампу, вмиг достал мой портрет, раздобыл вату и скипидар и тотчас же начал смывать все, что я сделал в этот день.

— Того, что было — не восстановишь, но это лучше, чем то, что вы сегодня сделали,— сказал он и опять стал ругать меня, но потом успокоился и как бы помирился со мной.

70. Портрет сестры. 1912



К этой картине примыкают сравнительно небольшие по размерам пейзажи, в которых разрабатывается та же тема — раздолье родной природы, жизнь на широких просторах русского севера. «Зимний пейзаж», «Зима», «Зимка», «В лесу», «Зимний денек» (1913), «Уголок деревни» (1914) — написаны в едва уловимых градациях свинцово-серебристого тона, хорошо гармонирующего с суровой красотой зимнего дня.

Истоки этих произведений Бродского лежат в «русских зимах» К. Коровина и В. Серова. Они родственны им по духу и образному строю, хотя и отличны по форме выражения. Ему близок лиризм «крестьянского Серова», его умение в обыденном сюжете раскрыть человеческую сущность природы. В этом отношении характерна «Зима» (1913). Здесь пасмурный день, серое небо и рыжеватая лошадка совсем «серовские». Но есть в картине та тонкая грань, которая отделяет даже очень сходных художников,— личное восприятие темы, ее нюансы. Не случайно «зимки» Бродского получили высокую оценку Серова, которому они понравились, конечно, не подражательностью, а своим истолкованием близкого ему мотива.

Именно этим отличается большой цикл пейзажей Бродского, в котором нашла свое отражение родная

природа, жизнь русской деревни; «Родное», «Родные углы», «Русская зима», «Зимка» — так называет художник свои картины. Глубокое чувство русской природы, лиризм ее восприятия, искусство видеть прекрасное в повседневном сближают Бродского с Левитаном и Серовым. Левитановские мотивы звучат уже в названиях его пейзажей: «Солнце село», «Дорога в лес», «Лучи заката», «Вечереет», раскрывающих русскую природу в поэтических образах, синтезирующих личные переживания. Прослеживая воздействие этих замечательных художников в творчестве Бродского, можно сказать, что он умел быть не подражателем, а продолжателем их творческой линии, имеющим свою индивидуальность. Развивая традиции близких ему мастеров, он обретал свое понимание пейзажа. Левитановские мотивы были им восприняты лишь как вдохновляющие моменты; они были подчинены художником своей системе, своему отношению к миру. Именно оно и определяло конкретно-своеобразную форму, индивидуальности его художественного языка.

Пейзажи Бродского часто решались им в излюбленной сдержанной гамме тонально звучащих красок, близкой к зимним картинам Серова. «Теплый вечер» (1912), «Серый облачный день» (1913), «Перед дождем» (1915), «Зимнее солнце» (1916) являются как бы звеньями одной цепи, развитием единой темы. В них художник с острой зоркостью запечатлевает узоры ветвей, кустарники, деревья, небо с грядой серых облаков. Здесь нет еще того сложного пространственного построения, которое Бродский применял в своих стаффажных композициях в послереволюционные годы. Мотив панорамного, широко развернутого пейзажа с глубинной композицией получает лишь первоначальное развитие. Леса и перелески, уже покрытые снегом, сменяются холмами, как бы вырастающими один из другого, уводят глаз зрителя к высокому горизонту, по которому тянутся избы деревень. На повторном ритме планов строятся пейзажи «Зимний вечер» (1910), «Зимка» (1911), «Красивый день» (1912).

От сравнительно камерных пейзажей художник переходит к большим картинам. Среди них заметно выделяется полотно «Золотая осень» (1913). В нем хорошо передано состояние октябрьского дня, звонкость воздуха. В этой пушкинской осени есть бодрая крепость, радостное чувство бытия. «В багрец и золото одетые леса», тускло-медные тона ярко-золотистой листвы с



71. Портрет жены. 1913

голубым холодным небом рождают ощущение прилива новых сил, ободряющей красоты родной природы.

Картина четко разработана во всех частях: первый широкий план с деревьями, взятыми более живописно, в пламенеющей гамме оранжево-красных тонов, ведет ко второму плану с уходящей вглубь широкой улицей, с толпами людей, белой церковью и дальним лесом, замыкающим равнинное пространство. Единство теплых красок золотой осени и холодной звучности голубого неба и белых облаков, живопись, то густая, то легкая, пластически выразительная, помогают раскрытию образа.

В другой большой картине тех лет «Солнечные пятна» (1915) изображена терраса дома и улица дачного поселка, залитого солнцем, пробивающимся сквозь густые ветви деревьев. Компактные теневые массы взяты в тонких цветовых градациях и верных отношениях с пятнами света, что создает реальное ощущение теплого солнечного дня.

В отдельную группу пейзажей следует выделить мотивы города и его дачных пригородов: «Город ночью» (1915 и 1916), «Ночной мотив» (1916), «Лунная ночь» (1916), «Фейерверк» (1917), овеянные поэзией вечерних огней. В этих изображениях ночного города и ночной природы мы не найдем излюбленной декадентским искусством фантасмагории, в которой реально существующий мир сочетается с вымышленным миром теней, силуэтов. В них нет хмельного уличного быта трактиров и ресторанов, с цыганщиной и бубенцами, кажущимися в свете трепетных вечерних огней каким-то фантастическим маскарадом. «Город ночью» — это город, существующий как реальность.

И. И. Бродский пишет портрет жены. 1913



72. Портрет К. И. Чуковского. 1915



В дореволюционный период Бродский написал много портретов, частично заказных, а больше «для себя». Это отнюдь не случайный раздел его творчества. Задатки сильного портретиста определились в нем еще в Одесском художественном училище и позднее развились в годы обучения в Академии художеств. Интерес к человеку, его характеру никогда не угасал в художнике, ставшем создателем большой портретной галереи революционных деятелей.

В 1910—1917 годах ему позируют И. Репин, Ф. Шаляпин, В. Короленко, К. Чуковский, А. Свирский, А. Лаховский, В. Хенкин и другие. Художник запечатлевает их с большой верностью характеристики, реалистичностью. Тогда же он создает серию женских образов.

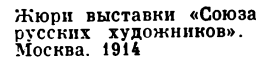
Портретные работы Бродского обладают чертами, во многом сходными с его пейзажами. В них такое же сосредоточенное вглядывание в каждую черточку нату-

ры, спокойное, вдумчивое повествование о человеке. Внимание художника чаще всего останавливается на людях, близких ему своим душевным складом, творческим трудом. Мы не найдем у него изображений людей со сложными, противоречивыми характерами. Бродский не был острым психологом, глубоко проникающим в духовную жизнь человека. Он избегает драматических коллизий, педалированной экспрессии, эксцентричности позы, жестов. Характерны доброжелательность, душевная теплота, человечность его этических оценок. Изучая модель, он не позволяет себе ограничиться «впечатлениями» от человека.

Кропотливо, маленькой кистью он пишет М. Андрееву, бережно прослеживая тонкие черты ее красивой головы. Внимательно вглядывается художник и в облик других своих современников, стремясь правдиво передать их на полотне.

У него излюбленные композиционные приемы. Обычно он пишет полуфигурные портреты; голова в трехчетвертном повороте, лицо максимально приближено к раме, к зрителю. Четко определено положение фигуры в пространстве, в ее отношении к фону, всегда реальному. Это чаще всего пейзаж, иногда интерьер.

Еще в Италии, живя на Капри, в 1911 году Бродский исполнил портрет Шаляпина, гостившего у Горького [16]. Он изображен отдыхающим в плетеном кресле, на террасе у моря. На нем белая рубашка без воротничка. Открытая шея. Подчеркнут домашний, будничный облик. Это не знаменитый артист на сцене перед восторженной публикой. Он без грима, вдали от бурных аплодисментов, оваций, как бы отгороженный бело-





Жюри выставки «Союза русских художников». Москва. 1914



73. Портрет О. Д. Талалаевой. 1915

синим, пенистым морем. Массивный, ширококостный, он заполнил первый план, как бы разделив холст диагональю своего тяжелого тела, которое едва разместилось в кресле. Голова певца энергично повернута в три четверти к зрителю. Во всем чувствуется артистизм, широта натуры. Этот человек — слава русского искусства. Художник подчеркнул его общественную значимость и природную одаренность. «Отдыхающий лев»,— сказал о портрете А. Куприн.

Портрет Репина (1912), начатый удачно, претерпел в процессе работы ряд изменений. «А с меня начал писать портрет И. И. Бродский, хорошо взял и интересно ведет; сходство полное: я вижу себя и восторгаюсь техникой. Простота, изящество, гармония и правда, правда выше всего, и как симпатично!.. Дай бог ему кончить, как начал. Да, он большой талант!» [17] — писал Репин, со свойственной ему экспансивностью, художнику С. Прохорову.

Портрет получился несколько статичный. Старый мастер, спокойно сидящий перед палитрой с красками, позирует художнику. Нельзя не отметить большую мастеровитость, с какой написана эта картина. Фигура Репина естественно живет в интерьере, мягко освещенном вечерним светом. Убеждает строгая лепка формы, реалистичность портрета. Ему веришь. Он правдив в передаче всего того, что составляет внешний облик человека, но лишен психологической глубины.

Бродскому посчастливилось писать Короленко в 1912 году в мастерской Репина одновременно со своим учителем. «Я вспоминаю, как Репин начал портрет и в один сеанс его написал. Он сделал рисунок кистью, минут в пятнадцать наметил и в два часа написал выдающийся портрет, который мне казался шедевром. Я больше смотрел на Репина, как он пишет, и поэтому моя работа шла медленнее. Здесь была настоящая школа, и хотелось проследить весь творческий процесс...» [18]

Портрет Короленко остался незаконченным. Художнику не хватило нескольких сеансов. Его торопил Илья Ефимович, который в то время не любил «затянувшейся» работы над портретом. Все же Бродскому удалось передать энергию Короленко, его живой умный взгляд исподлобья.

В 1912 году Бакинское техническое училище и известный нефтепромышленник Тагиев приглашают Бродского в Баку для исполнения ряда портретов официальных лиц и самого Тагиева. Свою поездку в Баку Брод-

74. Портрет писателя И. Я. Гуревича. 1915

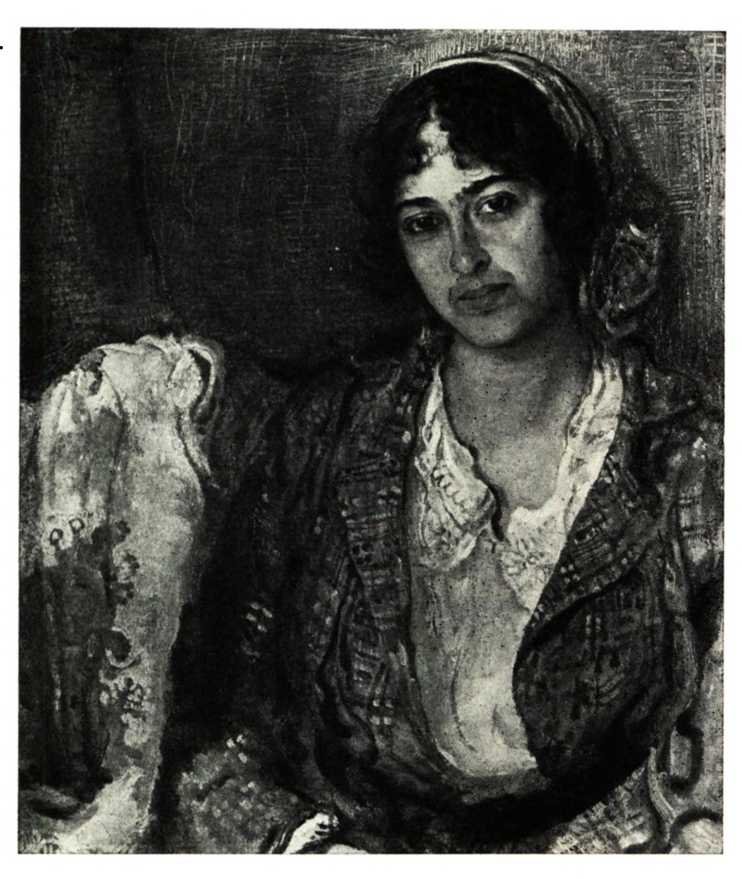


ский провел с большой пользой. Он участвует в общественной и культурной жизни города, помогает созданию Бакинского художественного общества. Местные деятели искусства привлекают его к участию в дискуссии, в обсуждении статей, напечатанных в газете «Баку», посвященных спору с апологетами модернизма [19].

В апреле 1912 года учредители Бакинского художественного общества И. Бродский, С. Олейников-Разин, Н. Мухин, Я. Кейлихес и М. Рыбин в прошении на имя градоначальника ходатайствуют о регистрации общества и об утверждении приложенного устава. В нем определялись цель и задачи общества:

«а) Объединение на почве служения чистому и прикладному искусству лиц, интересующихся художес-

75. Портрет О. В. Берман. 1916



ственной литературой, музыкой, живописью, ваянием, графическим искусством и другими отраслями художественного знания; б) проведение искусства как важных фактов культуры страны, в общественную жизнь» [20].

Участие Бродского в развитии художественной культуры этого края знаменательно. Оно говорит о стремлении учеников Репина следовать заветам учителя — нести искусство в народные массы.

Во время своего пребывания в Баку Бродский успел, по-видимому, выполнить только один заказ — портрет Тагиева. Быть может, работа над ним отбила всякое желание писать другие официальные портреты.

Это произведение сохранилось, оно находится в Азербайджанском музее искусств имени Р. Мустафаева.



76. Женский портрет. 1915



77. Портрет М. Гош. 1916




78. Лидочка в кресле. 1910

79. Пейзаж. 1910-е годы



Типичный официально-репрезентативный портрет, не столько человека, сколько его мундира со всеми регалиями, ничем не интересен. Тагиев изображен в рост, в своем богатом, но безвкусном особняке. Он во фраке и в феске. Есть что-то пародийное в величественной позе, самодовольном выражении лица. Чтобы скрыть как-то банальность композиции и равнодушие к модели, художник написал красивый, коричнево-красный интерьер с пышной драпировкой.

В середине 1910-х годов живописная манера Бродского претерпевает некоторые изменения. Появляется интерес к широкому энергичному письму, острой характерности. В этом плане решен портрет писателя-сатириконца Исидора Гуревича (1915). Звучный, несколько эффектный по красочности цвет помогает раскрыть характер веселого — «зубастого» сатирика. В такой же свободной манере, широкой кистью написаны портреты А. Свирского, К. Чуковского (1915), М. Гош (1916).

Значительное место в творчестве художника занимают женские образы. Заметно выделяются мастерством портреты Л. Бродской (1913) и О. Талалаевой (1915); они привлекательны грацией, плавностью мягких линий, сдержанно звучащими красками. Цветы платка в портрете жены легко связываются с пейзажным фоном. Репин, посетив выставку, назвал эту работу Бродского «лучшей картиной сезона» и послал ее автору поздравительное письмо, заканчивающееся восторженными: «Браво! Браво! Браво!»

Фоном в портрете Талалаевой служат цветная шаль и ваза с пышным букетом. Мастерски изображены лицо и руки, лежащие на черном меху муфты. Лиловые, синие, коричневые и красные тона полосатой юбки и фона создают полнозвучный красочный аккорд. Лицо прописано плавными мазками как бы эмалевых красок.

Портрет Л. Бродской 1914 года написан на фоне ночного города, в духе голландских мастеров, в густых красно-бурых тонах. Только лицо выделяется светлым пятном из общей затемненной гаммы. Жена художника изображена сидящей в пестром платке, «обрамляющем» ее фигуру. Это пышная, богатая антуражем портретная композиция, с романтической декорацией. Следует еще отметить прекрасный портрет пианистки О. Берман (1916), тонкий по характеристике, исполненный уверенно и изящно.

Заказные работы, «Е. М. Самуэльсон» (1916), «З. С. Штильман» (1916), манерны по нарочитой изысканности композиции, жеманному повороту слегка наклоненной головы, утонченности рук. Эти портреты писались без творческого вдохновения, но с технической

Автомонография

В те годы я писал главным образом «для себя» и очень редко, как исключение, брал частные заказы. Не помню, кто предложил мне однажды взять заказ на портрет бакинского миллионера, известного нефтепромышленника Тагиева, который в то время был глубоким стариком, лет восьмидесяти. Я поехал в Баку... Позировал Тагиев очень плохо, сидел минуты две-три, да и то с большим трудом, и быстро засыпал. Мне приходилось за обедом внимательно вглядываться в него, а затем писать по памяти. Тагиев вообще считал, что лицо писать не столь важно, а главное — на портрете хорошо изобразить ленту и ордена так, чтобы было видно, какой они степени. Он говорил, что не нужно очень выписывать его лицо, на котором есть морщины. Услышав это, я сразу же остыл к портрету и поспешил его скорее закончить.

80. Портрет пианиста М. П. Дулова. 1910-е годы



У портного мне удалось достать манекен, на который я надел мундир с орденами и лентой, и написал все так, что Тагиев не мог придраться. После этого я написал голову.

Когда портрет был готов, Тагиев не захотел заплатить мне денег, потому что считал, что я слишком быстро заработал две тысячи. Он мне заявил: «За одну неделю получить две тысячи рублей?! Когда я был молодым, я зарабатывал шесть копеек в день! Работай еще хоть две недели!» Свою карьеру Тагиев начал носильщиком (амбалом). Пришлось созвать комиссию из учителей рисования и инженеров в составе пятнадцати человек. Комиссия признала, что портрет удачен, очень похож и его можно принять. Но получить гонорар было не так просто. Я много раз приходил за деньгами, караулил Тагиева у всех выходов его дома...

безупречностью. В них чувствуется артистичность кисти, маэстрия художника. Есть бесспорное сходство, однако не раскрыт духовный мир моделей. Образы, созданные Бродским, красивы, но они бездумны.

В своих карандашных портретах Бродский простыми средствами достигает большой выразительности. В строгой линейной манере решен «Автопортрет» (1910). Тщательно моделирована голова, оконтуренная уверенной, по-энгровски четкой линией свинцового карандаша. Экономно, без лишних штрихов рисует художник артиста М. Ростовцева (1912) и пианиста М. Дулова (1910-е годы), насыщая лица мягкими тенями и белыми бликами. Экспрессивны портреты писателей В. Короленко, Я. Гордина (1912), художника Н. Химона (1913) и клоуна Жакомино (1915).

В этих рисунках нетрудно почувствовать воздействие Репина и Серова; это сказывается в интересе к выявлению характера человека, в поиске выразительной линии, охватывающей форму. Мягкие штрихи с различным утолщением моделируют голову, выявляют объемы; линии, местами прерывающиеся, заставляют зрителя домыслить их продолжение.

Высокое мастерство, точность и живописную легкость отмечает А. Сидоров в портрете артиста Большого театра А. Матвеева (1912). «Замечательна простота рисунка, его законченность и психологическая содержательность; именно эти черты роднят рисунок лучшего из последователей Репина с прошлой традицией нашего реализма XIX века» [21].

Было бы ошибочным пройти мимо опытов Бродского по иллюстрированию произведений литературы. Они

И. И. Бродский. Запись беседы

Я жалею, что не мог часто работать в иллюстрации. Помню, мне хотелось сделать «Городок Окуров», хотелось поехать на Волгу, в горьковские места. Но издатель, которому я предложил заказать мне иллюстрации, уклонился от заказа. В те годы уже были в моде писатели и художники модернистского толка.




81. Иллюстрация к сказке М. Горького «Воробьишко». 1912

82. Пейзаж с лошадью. 1914



крайне малочисленны. Еще в 1906 году художник выполнил рисунки к рассказам «В «Ямке» и «Христос на земле» для журнала «Вольница». О них уже говорилось выше, в связи с участием Бродского в сатирических журналах 1905—1906 годов. Темой для своих следующих иллюстраций художник избирает рассказ М. Горького «Воробьишко», для которого он сделал три рисунка, воспроизведенные в «Голубой книжке», вышедшей в издательстве О. Поповой в 1912 году.

Напомним, что первым иллюстратором произведений Горького был Репин, исполнивший в 1899 году рисунок к рассказу «Зазубрина» [22]. В 1901—1902 годах по инициативе писателя Репин привлек для работы над книгами «Дешевой библиотеки», выпускаемой издательством «Знание», своих учеников Д. Богословского, И. Куликова, Н. Петрова, С. Сорина и И. Васильева, которые выполнили серию рисунков к повестям и рассказам Горького, но последний остался не удовлетворен и отклонил их [23]. Таким образом, Бродский был одним из первых иллюстраторов горьковской прозы. Почему-то исследователи книжной графики, посвященной творчеству Горького, обходят этот факт, вероятно, оставшийся им неизвестным.

Сравнительно с первыми работами, носящими характер бытовых сценок, сделанных в приемах натурных

набросков, в иллюстрациях к «Воробьишке» чувствуется уже значительный опыт художника, мастера детализированного рисунка. Точная линия, определенность места действия, конкретность сочетаются с трогательной поэтичностью изображения. Три композиции, удачно размещенные в квадрате листа, раскрывают основные сюжетные коллизии и содержание рассказа. Очень хорошо переданы повадки кошки, охотящейся за воробьем.

Бродский был отличным анималистом, любившим изображать лошадей, собак, кошек, птиц. К сожалению, из многих его рисунков, посвященных животным, сохранилось всего несколько, но и они выдают в нем тонкого художника-анималиста.

# VII. Мировая империалистическая война 1914—1918 годов

Начатая в 1914 году буржуазией «самая реакционная война, война современных рабовладельцев за сохранение и укрепление капиталистического рабства» [1],— как писал о ней В. И. Ленин, погубила миллионы людей. Чтобы скрыть преступный корыстный характер этой войны, царским правительством была раздута лицемерная пропаганда, призывавшая всех граждан России объединиться вокруг трона для спасения отечества.

Шовинистический угар охватил буржуазную литературу и искусство. Многие писатели и художники, независимо от их причастности к различным группам, обществам, кружкам, оказались в едином хоре, воспевая войну с «тевтонами».

Л. Андреев, И. Бунин, Ф. Сологуб, В. Брюсов, Н. Гумилев, Вяч. Иванов, М. Кузмин, Игорь Северянин в прозе и стихах пели гимны «русскому оружию», оправдывая грабительскую антинародную войну. Только несколько писателей, и среди них Горький и Маяковский, смело возвысили свой голос против войны, сказав ей «нет». В творчестве художников тех лет мы не найдем правдивого изображения войны. Искусство, скованное цензурой, развращенное духом индивидуализма, зараженное шовинизмом, перед лицом общенациональной трагедии молчит. По-прежнему открываются выставки с пышными вернисажами, разбогатевшая на войне буржуазия щедро платит за картины известных мастеров, украшая ими салоны своих особняков. «Мир искусства», Товарищество передвижных художественных выставок, «Союз русских художников» безмятежны, их творческая деятельность проходит в стороне от войны, потрясшей весь мир.

Четырнадцатая выставка «Союза русских художников», открытая в Москве в первых числах января 1917 года, удивила даже благожелательную критику своим спокойствием.

«Вихрь событий пронесся над ними с тех пор, как закрылись двери последней выставки «Союза», в самом зале, занятом «союзниками», вчера еще раздавались стоны раненых, а сейчас такая здесь тишь да гладь» [2].

Выставка была не хуже предыдущих; на ней экспонировались все те же большие художники Юон, К. Коровин, А. Васнецов, Рылов, Туржанский, Петровичев, Бялыницкий-Бируля. Но теперь, в условиях затянувшейся войны, народных волнений, рабочих забастовок их творчество казалось каким-то застоявшимся, мирным, далеким от жизни народа. Покоем, лирической поэзией были проникнуты и картины Бродского «В парке», «В лунную ночь», «Вечерние лучи», «Перед дождем» и другие.

И все же война повелительно требовала, чтобы художники сказали о ней горькую истину. Бывая в лазарете деятелей искусств и в лазарете, организованном Шаляпиным, Бродский видит раненых солдат и офицеров, слушает их рассказы.

Снова жизнь в ее драматических коллизиях, как и в 1905 году, нарушает спокойный мир художника. Уже через несколько дней после начала войны он делает, по заказу журнала «Вершины», композицию «Четырнадцатое июля 1914 года». В этот день царское правительство объявило всеобщую мобилизацию, по случаю которой состоялась манифестация «верноподданных слуг царя» во имя «спасения отечества». С портретом Николая II и трехцветными флагами манифестанты медленно движутся по узкой улице, в проеме которой виднеется тусклое, озаренное закатом небо. Тревога, печаль, мрачные предчувствия усилены образами двух детей, горестно поникших, мальчика и девочки. Малопривлекательны либеральные интеллигенты, кадетствующие профессора, гостинодворцы, дородные «правые» деятели. Художник не задавался целью сделать изобличительный рисунок, он скорее стремился возможно правдивее показать виденное им событие. Это, вероятно, способствовало опубликованию работы, в которой цензор не усмотрел вредной тенденции [3].

«Я увидел сначала в манифестации красивое зрелище. Множество людей вышли с флагами на улицу. Но это был не праздник. Настроение было тревожное.

83. Поможем солдату!
Плакат. 1914



Когда редакция журнала предложила мне сделать рисунок «Манифестация 14 июля», я по живым впечатлениям изобразил то, что видел у себя на Петроградской стороне. Редактор сказал, что он ждал другого, и просил сделать новый вариант. Я отказался. Рисунок все же был напечатан. Мне потом за него досталось от «рапховцев», обвинивших меня в «служении самодержавию» [4].

Тогда же, в 1914 году, Бродский делает для Артистического общества, устраивающего благотворительные концерты в пользу раненых, плакат-афишу «Поможем солдату!». Подготовленный к печати, плакат задержи-

вается военной цензурой, имевшей указание «не пропускать в печать мрачных описаний ужасов войны, дабы охранить настроение общества» [5], но затем, по ходатайству Шаляпина, его разрешают выпустить малым тиражом, литографским способом. Композиция очень лаконична. Изображены два раненых солдата, забытых на поле боя. Прижавшись друг к другу, не выпуская ружья из рук, они ждут помощи. Такое изображение солдата противостояло лубочным картинкам, издававшимся как реклама войны. В них прославлялись подвиги мифического героя, лихого казака Козьмы Крючкова, панизавшего на свою пику десяток «бошей». Плакат Бродского, проникнутый горячей любовью к народу, к его сынам, проливающим кровь за чуждые им интересы капиталистов, был по сути антивоенным.

В 1915 году по заказу Европейского общества поощрения художеств Бродский пишет картину «Мать и дитя». Мы знаем лишь рисунок к ней, сделанный в 1914 году, названный «Беженцы». На нем изображена старая женщина, видимо, оставшаяся без крова, с маленькой осиротевшей девочкой, заснувшей у нее на коленях. Лицо женщины, изборожденное морщинами, говорит о перенесенных страданиях. Картина «Мать и дитя» по условиям заказа должна была носить «плакатный характер» и быть исполнена в три тона, не считая черного» [6]. Она явно предназначалась для воспроизведения, но напечатана не была. Посещая лазареты, Бродский рисовал раненых солдат, сестер милосердия, врачей. На первой странице своего альбома он написал крупными буквами «Раненые (лазарет Шаляпина)». К сожалению, сохранились только несколько листов — «Казак», «Сестра И. Трояновская», «Доктор Глебов», «На носилках».

Письма художника военных лет, написанные родным, помогают понять его настроения: «Жизнь отравлена этой войной, уже иначе смотришь на все, не хочется работать, а без работы совсем грустно» [7].

Здесь важно отметить, что как раз в эти тяжелые годы художник трудится с необычайной энергией. Он пишет портреты, пейзажи, делает рисунки для журналов. У него прочно сложившийся авторитет талантливого художника. Об этом свидетельствует письмо М. Горького к И. Сытину, в котором он рекомендует Бродского как иллюстратора его изданий.

Среди произведений об империалистической войне 1914—1917 годов, главным образом фронтовых зарисовок

и ура-патриотических картин, работы Бродского выделялись большой содержательностью, эмоциональностью. Это небольшие композиции, портреты, плакаты. В них нет призывов свергнуть правительство, ведущее несправедливую войну, но есть ее осуждение. Образы русских солдат, покинутых на поле боя, беженцев, оставшихся без крова, раненых говорят о дикости и бессмысленности, античеловечности войны. Художник увидел не ее показную сторону, а большую народную трагедию. В его рисунках нет шовинистического духа, фальшивого изображения «героев», счастливых тем, что они могут отдать жизнь за «царя-батюшку».

Вряд ли Бродский до конца сознавал классовую сущность войны и понимал ее чудовищный механизм. Революционных выводов из того, что он знал о войне, художник сделать не мог, и это обусловило его отношение к надвигающимся событиям 1917 года.

Говоря о своем отношении к Февральской революции, Бродский замечает, что он вместе с другими работниками искусства стоял «в стороне от схватки», являясь лишь ее наблюдателем. Он чувствовал надвигающиеся большие события и настороженно ждал коренного изменения всего социального строя России. «Буржуазия отпраздновала свою победу, но чувствовалось, что эта победа непрочна. Огромные социальные силы были приведены в движение, и даже тот, кто мало разбирался в политических вопросах, понимал, что установившийся строй и новое правительство очень недолговечны. С каждым днем назревали события, знаменовавшие приближение пролетарской революции. Уже в Петрограде был В. И. Ленин, уже подготовлялись первые бои, разраба-

**Письмо А. М. Горького И. Д. Сытину. 30 ноября 1914 г.**

Согласно Вашему желанию, я говорил с художником Бродским по вопросу об иллюстрациях к новому изданию. Бродский отнесся к делу с большой симпатией и полной готовностью.

Бродский взял на себя редактуру художественной части журнала-еженедельника «Вершины», по этому журналу Вы можете ознакомиться со вкусом и умением Бродского. Это очень хороший художник, ученик Ильи Репина; Илья Ефимович очень хвалит его... Если желаете знать мое мнение, я очень рекомендую Вам остановиться на Бродском как на редакторе художественной части изданий... Было бы хорошо, если бы Вы съездили в мастерскую Бродского, посмотрели его работы...

тывался план вооруженного восстания, но мы, художественная интеллигенция, работники искусства, стояли как бы в стороне от схватки, или, вернее, были только ее наблюдателями... Должны были произойти исключительные сдвиги, изменившие весь уклад социальной жизни, чтобы художники вместе со всей интеллигенцией сумели определить свое место на одной из сторон революционных баррикад» [8].

В художественной жизни России Февральская революция не вызвала глубокого творческого отклика. Ставшие у власти буржуазные правители не были воодушевлены большими общенародными идеями, способными дать толчок новому духовному развитию страны. Трудно назвать полновесные художественные произведения, созданные за время Февральской революции. Конечно, короткий срок ее существования не давал возможности выполнить что-либо значительное. Искусство не поспевало за стремительно летящей жизнью. Но дело не во времени, а в историческом смысле происходивших событий. Все, что совершал народ, свергнувший самодержавие, ищущий пути к освобождению от векового рабства, было исторически значительным и великим, все, к чему призывали буржуазные партии и их ставленники министры-капиталисты, стремившиеся удержать любой ценой власть буржуазии, патриотическими лозунгами, маскирующими реакционную политику, было мелким и антинародным.

Искусство в лучшем случае становилось хроникером, отмечающим в беглом репортаже происходившие на исторической сцене перемены. Февральский переворот нашел отражение в творчестве Б. Кустодиева

Письмо И. И. Бродского родным. 29 сентября 1916 г.

Я по-прежнему много работаю, имею успех на выставках, но настроение нехорошее, тревожное, как у всех. Чувствуется, что ужасная война скоро кончится, но как и чем — сказать трудно. Произойдет что-то большое и значительное, что изменит жизнь. Об этом у нас все говорят...

(«27 февраля 1917 года»), И. Владимирова («Долой орла», «Арест царских министров») и еще нескольких художников, запечатлевших в этюдах увиденные ими события тех дней.

Изучая художественную жизнь 1917 года в доктябрьский период, убеждаешься в какой-то инерции, в силу которой искусство сохраняет только видимость существования. Открываются выставки, выходят журналы, пишутся статьи, но они регистрируют уже вчерашний день. Страсти бушуют лишь на митингах, где художники ведут дискуссии о судьбах искусства, о новых формах его организационного устройства. Здесь идет яростная борьба группировок за руководство искусством, спорят до хрипоты, быть или не быть министерству искусств и нужны ли вообще свободному искусству «ведомства». По инициативе Горького создается Исполнительный комитет по охране памятников старины и искусства, в котором наряду с Бенуа, Петровым-Водкиным принимает также участие Бродский. Он привлекается к работе профессионального союза художников, участвует в комитете выставки-аукциона для оказания помощи освобожденным политическим заключенным, организует в Общине художников тематические конкурсы. Общественный авторитет Бродского подтверждается фактом его избрания одним из трех представителей «Союза русских художников» во вновь созданном в Петрограде «Союзе пластических искусств», объединявшем живописцев, скульпторов, граверов и архитекторов [9].

Своими работами Бродский участвует на выставке «Союза русских художников», открытой в Москве. Только по афише и пригласительному билету можно узнать, что это выставка 1917 года. Никаких отзвуков бурного времени, ничего нового в темах, содержании картин. Лишь на стенде Бродского, среди его пейзажей висела серия больших рисунков «Республиканцы». Это был единственный отклик на то, что происходило в жизни, за стенами мастерских художников. Рисунки «Рабочий», «Интеллигент», «Солдат», «Крестьянин», по воспоминаниям К. Юона, изображали «героев революции на фоне народных манифестаций» [10]. Судя по одному из них, известному по репродукции в журнале «Пламя», это были эскизы декоративных росписей. Позднее Бродский использует рисунок «Рабочий» как эскиз панно для оформления одной из площадей Петрограда к первой годовщине Октябрьской революции. Тогда же

84. Беженцы. 1914



художник по заказу одного из издательств исполняет портреты политических деятелей: А. Керенского, Н. Чхеидзе, И. Церетели. Одновременно с Репиным в Зимнем дворце, в бывшей библиотеке Николая II, он пишет главу буржуазного Временного правительства Керенского. Как и у Репина, на холсте Бродского — усталый, обрюзгший, опустошенный человек. Таким увидели художники временного премьер-министра, приехавшего на сеанс после одного из парадных митингов, где ораторствовал этот «герой на час», «буржуазный адвокат в военном френче». Так называет Бродский Керенского, высмеивая его «кокетливое наполеонство».

Но это — характеристика более позднего времени. Вероятно, она была другой тогда, в 1917 году, когда Керенский был в зените своей раздутой популярности. И опять торжествует правда жизни, правда реализма. Керенский на портрете Бродского не симпатичен. И, конечно, это не вождь, не государственный деятель.

«Адвокат после неудачного процесса — таким Исаак изобразил Керенского, которым мы тогда любовались как эффектным оратором и артистом» [11],— пишет художник И. Гринман.

Портрет Керенского очень добротный по живописи, строго проработанный в рисунке. Зеленоватая гамма, землистое лицо, блуждающий взгляд — во всем этом есть что-то тревожное, беспокойное. Он — временный. Портрет документален, почти бесстрастен. Кажется, что художник задался целью остановить бег истории, чтобы зафиксировать кистью ее «героя», взнесенного революцией на гребень высокой волны, затем его захлестнувшей и унесшей в Лету. Такова судьба всех временщиков. Но это не одномоментная фотография. Перед нами обобщенный типизированный образ, рожденный эпохой. Это характерный деятель буржуазии, в канун ее поражения, в последние часы перед пролетарской революцией.

Пройдет немного дней, и матрос Железняков с группой бойцов ворвется в Зимний дворец и грозно спросит:

Которые тут временные?
Слазь!
Кончилось ваше время.
(В. Маяковский)

Такие же документы времени — портреты И. Церетели и Н. Чхеидзе. Они красиво написаны, очень характерны, индивидуальны. Розовощекий, красногубый брюнет Церетели, и сникший, увядший, согнутый Чхеидзе. Никакого пафоса, подъема духа. Это люди «без стержня». Чхеидзе, в прошлом лидер фракции меньшевиков в Государственной думе, ставший председателем Петроградского Совета рабочих и крестьянских депутатов — тоже временный.

Как и многие прогрессивно настроенные художники, Бродский не сразу мог разобраться в сложных путях революционного движения и не понимал роли пролетариата и его партии в освободительной борьбе. Это понимание приходило с разоблачением контрреволюционной сущности Временного правительства, буржуазных пар-

тий, пришедших к власти после Февральской революции. Интерес Бродского к портретированию деятелей буржуазно-демократической революции можно объяснить отсутствием четкой политической позиции, либеральными иллюзиями, «внепартийностью» художника, стоявшего «в стороне от схватки».

* * *

Теперь мы можем подвести итоги первого этапа художественной деятельности Бродского. Его творческий облик определился не сразу. Только выработав свое отношение к миру, он мог найти «необщее выражение» своему искусству. Постепенно сторонние воздействия подчинялись собственной живописной концепции пейзажной картины, портрета, жанра.

Эта концепция сложилась в его творчестве под перекрестным влиянием академической школы и современного ему реалистического искусства. Ее особенности выразились, как уже отмечалось, в композиционном мышлении художника, своеобразном соотношении рисунка и цвета в его живописи, преобладании линейного начала в построении пространства, ритмической организации холста. Особое видение натуры, ее рисуночное «исследование» подсказало художнику технические приемы, работу круглой кистью, контурно выявляющей форму и характерность деталей.

Стремясь к реалистическому изображению мира, Бродский не сразу овладел методом синтеза, и это задерживало его развитие на стадии описательного изучения природы. Это были издержки метода, основанного на внимательном анализе натуры, выявлении всех ее частностей. Обладая зорким глазом, художник увлеченно рисует каждую ветку, сучок, листик. В отдельных пейзажах 1907—1909 годов они изображены изолированно от среды, что снижает цельность, впечатляемость образа.

Желание передать богатство реального мира через множественность деталей, как подробное повествование о пейзаже, сменяется более простой и ясной формой, в которой линейные приемы и обобщающая цветовая тональность даны в органическом единстве. Но и в этой более поздней стадии стиля рисунок остается основой живописи Бродского.

В работах 1913—1917 годов линия уже не столь господствует, как раньше, но она по-прежнему является организующим началом; даже в таких пейзажах, где

85. Сестра милосердия И. Трояновская. 1914




акцент делается на общем настроении, например «Новолуние», «Серые сумерки», «Вечереет» (все — 1912), «К закату» (1916), рисунок продолжает играть главенствующую роль.

От сравнительно жидкого письма художник переходит к легкой корпусной кладке мазков. Этюдная пастозная техника его не увлекает; он считает ее принадлежностью «псевдоимпрессионистических полотен».

Очень важным было то, что Бродский создавал пейзажные картины тогда, когда многие художники принципиально выдвигали этюдизм как творческий метод. В противовес им Бродский, на основе академических

знаний и глубокого изучения лучших традиций русского и западноевропейского искусства, упорно работал над композиционным произведением.

Мы остановились столь подробно на пейзажах потому, что их удельный вес в дореволюционном творчестве Бродского велик не только в количественном отношении. Ведь именно в них наиболее цельно выразилось своеобразие художника, его душевный склад, мировосприятие.

На фоне разнузданной свистопляски «мазил» из «Ослиного хвоста» и «Союза молодежи» пейзажи Бродского привлекали своей правдой и искренностью. Это отмечалось современной ему критикой. В очерке, посвященном творчеству Бродского, Г. Лукомский писал:

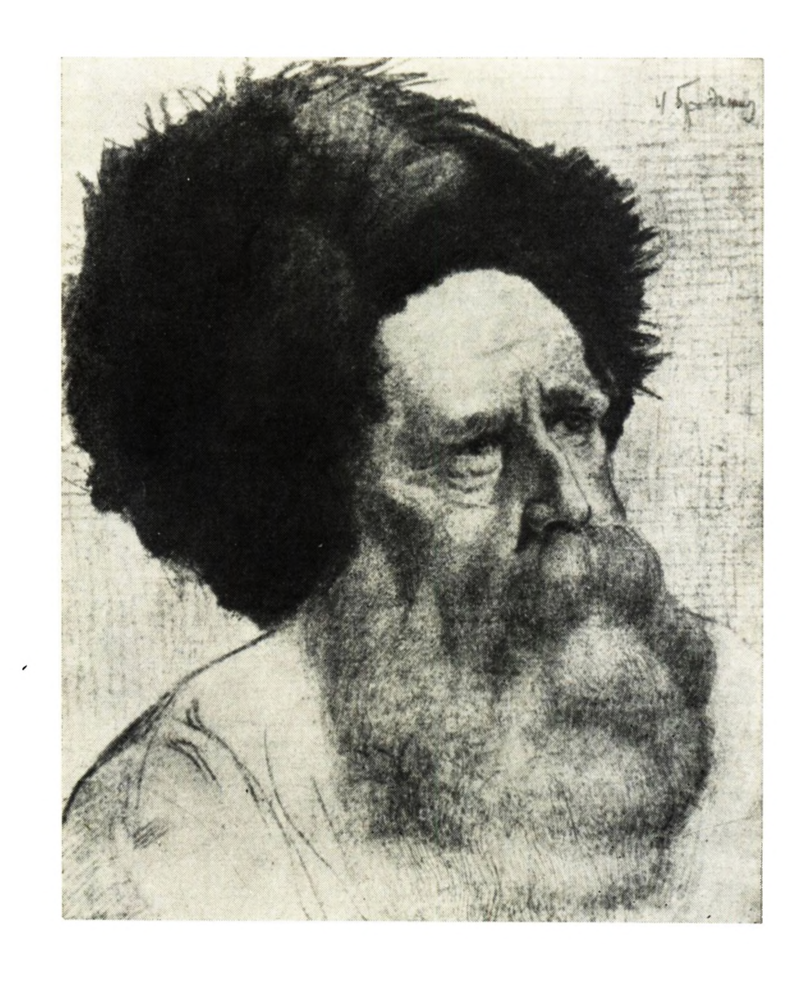
«Среди всей безграничности, безалаберности, халатности, небрежности, среди всей нелюбовности отношения к искусству, больше — подчас среди шарлатанства и надувательства публики,— одним из первых и едва ли не самым единственным, самым «старательным» художником является И. И. Бродский, смело пошедший против вздорных течений, взятых за основу иногда даже лучшими мастерами. Полюбить передачу каждой мельчайшей детали природы, полюбить каждый сучок дерева, лист, капризный минутный изгиб облака, рост травки, излом земли, пологость снега пушистого, рефлексы и оттенки фруктов, душистое дыхание цветов, все надо полюбить для того, чтобы кра́сиво передать все это. Не любя нельзя!

Как ни красивы картины, навеянные югом Италии и Испании, все же русская природа в передаче Бродского полнее и ближе нам. Грустные, сиренево-мглистые вечера, оттепели, деревушки, пригорки, парки, леса, водоемы и овраги — вот что всего больше удается у этого мастера» [12].

«Ажурность» стиля, характерная для его творчества 1907—1917 годов, была в известной мере отрицательной реакцией на распад реалистической пластики у эпигонов импрессионизма. Ясность и четкость формы не исключали у Бродского ее воздушной «трепетности», пленэрности. Он считал, что натура дает лишь исходный материал, а не готовую композицию, которую можно «затащить» на холст. Этюд не был для него никогда самоцелью, он имел подчиненное значение.

Портретное творчество Бродского развивалось в русле реалистических традиций этого жанра. Испытывая воздействие таких близких художнику мастеров,

86. Казак. 1914



как Репин и Серов, оно сохраняло свой индивидуальный стиль.

Значение портретов Бродского должно быть определено в свете общего состояния русского искусства его времени. Если учесть, что портрет в предреволюционное десятилетие подвергся атаке формалистических школ, стал жертвой субъективистского произвола, то роль таких принципиальных художников, не утративших интереса к живому, реальному, полнокровному человеку, как С. Малютин, В. Мешков, Н. Касаткин, Б. Кустодиев, О. Браз, И. Бродский, должна быть оценена во всем их историческом значении.

Было бы неверно ограничить характеристику портретов Бродского их «объективностью». В лиричности, поэзии его образов выражены любовь к человеку, утверждение его этической ценности. За спокойным повествованием о людях в них нельзя не почувствовать веру в человека, его добрые начала.

Нетрудно увидеть в творчестве художника тех лет отражение коренных вопросов искусства — его отношения к действительности. Личность и общество, человек и природа, поиски новой выразительной образности, развитие форм реалистического языка — эти проблемы опосредственно ставились и своеобразно, хотя и неполно, решались Бродским. В его произведениях, связанных с революционной борьбой и жизнью народа, получала отражение социальная жизнь, а в пейзажных картинах эстетически раскрывались связи человека и природы, обогащались формы ее художественного постижения. При этом нельзя не отметить в годы реакционного десятилетия известную ограниченность творчества художника. Оно было оторвано от больших идей, рожденных в освободительной борьбе пролетариата. Именно в ней, по выражению Плеханова, заложены «источники истинного художественного вдохновения», от которых Бродский отдаляется в то время. Отсюда противоречия его творчества, все же испытавшего воздействие модернистских течений, слабость его метода.

Стремясь в эпоху буржуазного декаданса к подлинно реалистическому искусству, широко и полнокровно отображающему мир, Бродский, как и многие его современники, художники-реалисты, лишенные прочной идейной базы, естественно, не мог выйти на широкий социальный простор. Его кругозор был сужен рамками мировосприятия буржуазно-демократической художественной интеллигенции. Только Великая Октябрьская социалистическая революция могла окрылить художника, дать его таланту могучий взлет.

В предреволюционное десятилетие творчество Бродского было ограничено жанрами пейзажа и портрета. Цензурный гнет делал запретным острые социальные темы, от которых и сам художник был уже отдален в те годы, занимая позицию беспартийного нейтралитета, интеллигентского «сочувствия» революционерам.

«Объективность» художника свидетельствовала о наличии элементов буржуазности в его сознании и натуралистического объективизма в творческом методе. Таковы слабые его стороны. Сильные стороны — реа-

листическое восприятие, жизнеутверждающий оптимизм — определялись связями с передовыми, демократическими силами русского общества, их воздействием на его мировоззрение.

Присущая Бродскому точка зрения на мир, любовь к жизни, к природе придавали своеобразие его почерку, технике, которую он подчинял задаче правдивого выражения действительности.

Горький очень верно указал на лирическую сущность его творчества — ясность и тихую любовь к жизни. Эта тихая любовь не была проявлением пассивного отношения к миру; лиризм Бродского чужд импрессионистической созерцательности. Созданные им картины русской природы отличаются здоровым мироощущением человека, горячо любящего жизнь. Они близки и понятны нам.

Те же черты душевного равновесия, гармонию личности художника, о которых писал Горький, отметил и Репин в письме к неизвестному адресату: «О Бродском написать легко: надо быть только в хорошем настроении. Потому что и его характер и произведения, в которые он вкладывает столько любви и красоты, всегда журчат чистым источником ключевой воды. Этот родник чистого искусства зеркально отражает в себе все, на чем душа симпатичного художника остановила свой глубокий взор.

Особенность творчества Бродского — тонкость и изящество линий. Это свойство редкое и драгоценное. Оно говорит о глубокой любви к искусству и о той скрытой красоте, которую не всякий художник постигает в натуре...

Меня восхищает в произведениях Бродского, после его дивных, тонких линий истинной красоты, его колорит: скромный, глубокий, своеобразный и всегда неожиданный,— как его творчество. Он поет чисто, звонко; его мелодии красок бесконечны по своим сочетаниям, по своей особой гармонизации.

Он неисчерпаем, он неповторим. Он никогда не повторяется. Его обширное миропонимание не исчерпывается одним каким-либо жанром. Он превосходный портретист и мужской и особенного изящества — женский, и детей он любит и славит — в целых поэмах цветов.

Он пейзажист: и зимы, и лета, и осени, и весны — все поет... Все ликует. Его надо видеть и подолгу наслаждаться его творчеством, чтобы понять и полюбить его искусство» [13].

Репин сумел увидеть главное в даровании своего ученика: тонкость и изящество линий, своеобразный колорит, широкое миропонимание.

Бродский воспринимал мир как поэт, стремящийся выразить его в художественно-лирических образах. Его пейзажные картины, то радостные, то печальные, воссоздают многообразную гамму сложных чувств, рождаемых природой. Тем самым они служат познанию жизни, познанию человека. Именно в этой реалистической основе творчества, обращенного к жизни, следует искать то ценное, что сближает его с нашей современностью. Как пейзажист Бродский черпал силы в прекрасной природе своей родины, неотъемлемой в его сознании от жизни народа. Это «духовное сосуществование» (выражение Горького) художника и народа делало искусство Бродского содержательным и художественно значительным.

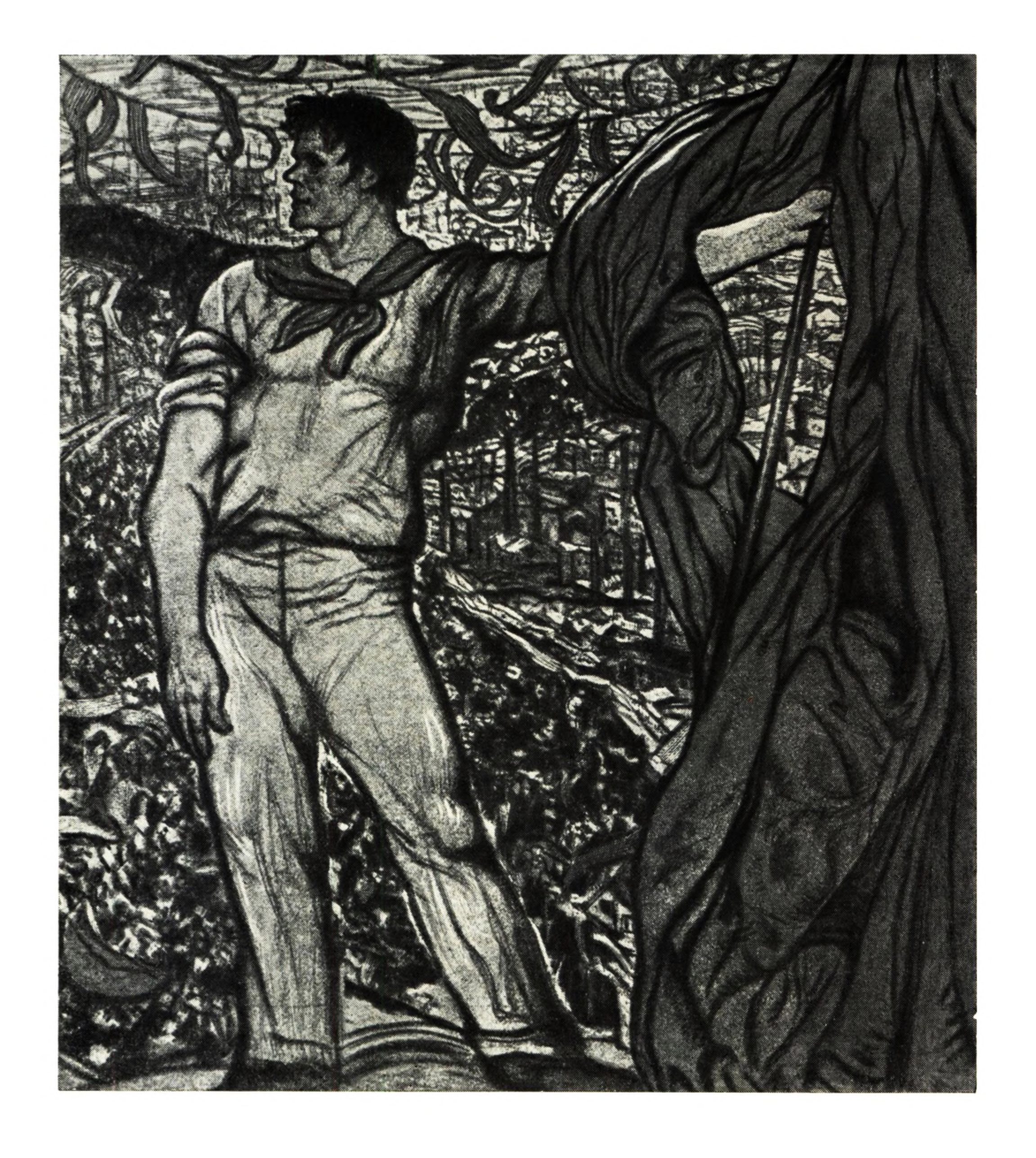
Таков дореволюционный период его творчества.

# VIII. «Левые» и «правые»

Победа Великой Октябрьской социалистической революции изменила судьбу народов России. Она означала коренной перелом не только в экономической жизни, но и во всех сферах идеологии и культуры. Революция приобщила к искусству миллионы трудящихся, поднявшихся к сознательной жизни, и поставила перед ними высокие, благородные цели эстетического воспитания народа; она призвала деятелей искусства посвятить себя борьбе за торжество идей коммунизма. Перед художниками открылись новые горизонты истинно свободного творчества, независимого от денежного мешка буржуазии. Но не все сразу соединили свою судьбу с Великим Октябрем. Многие растерялись, были оглушены революционным взрывом. Некоторые выжидали, настороженные обывательскими заклинаниями, что большевики — вандалы, разрушители культуры. Часть художников, тесно связанных с буржуазией, была настроена против Советской власти. Многие из тех, кто недавно ратовали за «чистое искусство», незапятнанное политикой, теперь злобно клеветали на большевиков.

«Русская буржуазная интеллигенция (то есть интеллигентское большинство) отвергла пролетарскую революцию с самого начала,— писал Луначарский.— После того как ей не удалось вкупе и влюбе с другими реакционными силами низвергнуть ее, она, так сказать скрепя сердце, с нею примирилась. Таких художников, которые приняли бы революцию как благо, которые почувствовали бы, что сердце их бьется в унисон с нею, в России оказалось до крайности мало» [1].

Вначале только небольшая часть деятелей искусства открыто поддержала Советское правительство и программу Коммунистической партии. Лучшие предста-



87. Пролетарий. 1918

вители художественной интеллигенции горячо откликнулись на призыв партии служить своим трудом народу. Маяковский, Брюсов, Блок, Вересаев, а за ними и другие стали работать с большевиками над созданием новой, социалистической культуры. В письме к Горькому от 31 июля 1919 года Ленин отмечал, что *«каждый месяц* в Советской республике *растет* % буржуазных интеллигентов, *искренне* помогающих рабочим и крестьянам...» [2]

Бродский принял революцию без колебаний, не сомневаясь в правильности избранного пути. Этот шаг был для него закономерным и необходимым.

Сформировавшись на рубеже двух эпох, испытав могучее влияние революционной борьбы пролетариата в 1905—1906 годах, тесно связанный дружбой с Репиным и Горьким, он сумел скорее других художников-современников найти свое место в рядах борцов за торжество социалистического строя.

«Мне хочется вспомнить первые годы революции,— говорил Бродский на торжественном заседании, посвященном 30-летию его творческой деятельности,— когда мои друзья, крупные художники, один за другим бежали из своей страны в чужие страны — одни с паспортами, а другие просто без паспорта, подло перебегая границу. Они испугались голода, холода и режима первых лет революции. Эти друзья старались и меня убедить покинуть свою страну, говоря, что за границей меня ждет богатая сытая жизнь, большие заказы, успехи на выставках и прочее. Но эти блага меня не соблазнили. Я счастлив, что не оставил свою страну в те тяжелые голодные дни и остался на своей родине, чтобы своим искусством помогать делу революции» [3].

Революция свергала, рушила устои старого мира, в котором жил и вырос художник и, казалось, уже нашел свое место под солнцем. Но как раз эта «буржуазность», спокойное бытие не имели для Бродского большого значения. Он не забрюзжал, не ожесточился, не заперся в своей мастерской.

«Это были трудные годы. Было голодно. Замерзала вода. Холод сковывал тело. Как все питерцы, художники получали четвертушку хлеба и скудный паек. Но у всех нас была глубокая вера в завтрашний день, в будущее мира. Мы включились в работу, не жалея сил и времени» [4].

Обстановка, в которой развивалось изобразительное искусство в первые годы революции, была крайне про-

тиворечивой. Художественная жизнь страны отражала процессы трудного сложения социалистической культуры, рождавшейся в условиях острой классовой борьбы.

Революция ускорила классовую дифференциацию художественной интеллигенции, заставила определить ее отношение к действительности.

Важным моментом, характеризующим расстановку борющихся на изофронте сил в первое революционное трехлетие, в годы военного коммунизма, было главенствующее положение так называемых «левых». (Здесь необходимо заметить, что термин «левые» далеко не отражает существо формалистических течений, возникших в русском искусстве во втором десятилетии XX века. Этим определением, вошедшим в литературу, мы считаем возможным пользоваться как условным, оговорив анархическую левизну новых течений.)

«Левые» группы, ранее кичившиеся своим эпатажем буржуазии, после Октября уверовали в то, что их анархическая фронда созвучна революционному взрыву. Так ли это? Футуризм был порожден эпохой империализма, духовным распадом буржуазной культуры. Исторический ход развития показал, что футуризм быстро терял свои когти и становился приемлемой для буржуазии формой анархического индивидуализма. Вчерашние участники «Союза молодежи», «Ослиного хвоста», «Бубнового валета» с победой революции объединились в желании создать новое, революционное искусство. Заняв при поддержке Наркомпроса важные административные посты в отделе ИЗО, музеях, учебных заведениях, «левые» стремились «использовать государственную власть для проведения своих художественных идей» [5].

Вот их призывы: «В порядке крайней революционной спешности надо додушить гнилого последыша буржуазии — поганую культуру ее и создать неслыханно новую цивилизацию труда... Из самых недр буржуазной культуры возникло революционное отрицание ее... Этому отрицанию имя — футуризм... Нужно совершить неимовернейший прыжок прямо к социализму» [6].

Они объявили вредным балластом реалистическое искусство, академическую школу. Выработанные историческим опытом методы изображения человека и природы, приемы построения объемной формы они презрительно называли чепухой.

«Академическая схоластика, как, например, пространственность, воздушность, рельефность, перспектива,

рефлексы и т. п.— чепуха, вздор, которым в живописи нет места» [7],— декларировали участники выставки «Цветодинамос и тектонический примитив» (1919).

Станковое искусство было признано ненужным, чуждым социалистическому обществу, оно отрицалось «как мертвый инвентарь прошлого». «Станковая картина, каков бы ни был ее сюжет, всегда будет продуктом буржуазного искусства, хотя бы ее делал пролетарий; и от того, что она станковая, и от того, что она — картина, ее удел — никогда не быть пролетарской» [8].

Важно только утилитарное, производственное искусство. Живопись, призванную «украшать жизнь, а не конструировать», должно сменить «искусство делать вещи». Художников-станковистов «левые» третировали, объявляли их ненужными обществу.

«Картинки их нам не нужны, не нужны нам ни их пейзажи, ни их портреты, ни их баталии. Нам нужны сейчас хорошо, просто и художественно сделанные вещи, предметы обихода» [9],— заявляла газета «Искусство коммуны». Но «предметов обихода» появлялось на выставках «левых» немного; в основном преобладали «контррельефы», «конструкции» из досок, консервных банок и опилок.

Отрицая искусство как идеологию, «левые» течения фактически исключали его общественные функции. Их эксперименты исходили из установки на самодовлеющую живопись или утилитарно полезный предмет.

Нельзя считать, что ультрареволюционная позиция «левых» новаторов была приспособленческой, что они из спекулятивных и карьеристских целей решили стать «организаторами психоидеологии пролетариата», чтобы навязать ему свои формалистические доктрины. Кубофутуристы, называвшие себя комфутами (коммунистическими футуристами), верили, что их идеи являются революционными, нужными пролетариату в его борьбе за новый мир. Но субъективные намерения — одно, другое — сущность и результаты практики.

Футуристы настойчиво заявляли, что они являются основным течением советского искусства, пользующимся поддержкой государства. У всех, кто не знал истинной сути «левого» искусства, выдававшего себя за официальную школу, и отношения к нему партии, могло сложиться ложное представление о ее политике в области искусства.

Несмотря на то что «левые» провозгласили принцип соревнования, они всячески использовали свое

командное положение. Нарком просвещения А. В. Луначарский вынужден был вскоре признать, что им удалось «взять в некоторой степени какую-то полудиктатуру в свои руки» [10].

Искусственно насаждаемый футуризм быстро исчерпал себя; его теории и творческая практика оказались несостоятельными перед лицом конкретных пропагандистских задач, которые Коммунистическая партия ставила перед искусством.

Реакционная анархическая сущность формалистического направления не могла оставаться скрытой, слишком разителен был контраст между заверениями «левых» о своей революционности и их абстрактным формотворчеством. Советский зритель, искавший в искусстве отражения великих революционных событий, потрясших мир, отвергал лишенное содержания беспредметное искусство. Для его «прививки» к пролетарской революции не было объективных основ.

Против футуристов, их левацкой платформы выступили крупнейшие деятели русского искусства. Не видя поддержки в Наркомпросе, под крылом которого действовали «левые», большая группа живописцев, скульпторов и архитекторов обратилась в 1922 году непосредственно к В. И. Ленину как Председателю Совета Народных Комиссаров с докладной запиской, названной «О развале художественной жизни России и неотложных мерах к возрождению ее». «Художественная жизнь России находится в состоянии глубокого разложения. Было бы ошибочным полагать, что это разложение определяется исключительно общими условиями жизни страны, экономической блокадой и проч.» [11],— констатировали авторы письма и далее указывали, что важнейшей причиной развала является неправильная политика Наркомпроса, покровительствующего «левому» искусству.

Задача подчинения искусства политическим интересам молодой Советской республики требовала создания понятных народу реалистических художественных образов. Опираясь на лучшую часть художников, партия настойчиво осуществляла свою программу в области искусства. Ленин учил, что социалистическую культуру нельзя построить без усвоения и переработки классического наследства. Не выдумывать «особую культуру», а развивать лучшие традиции прошлого, оплодотворяя их опытом революционной борьбы пролетариата. Вся теоретическая и творческая деятельность «левых»

шла вразрез с этими указаниями Ленина. Вождь партии резко осудил футуризм как «нелепейшее кривляние», чуждое народу, искажающее действительность.

В письме ЦК РКП о пролеткультах (1920) резко критиковались идеалистические, псевдореволюционные установки «левых», которые «под видом «пролетарской культуры» рабочим преподносили буржуазные взгляды в философии (махизм). А в области искусства рабочим прививали нелепые, извращенные вкусы (футуризм)» [12]. Партия решительно осудила тех, кто пытался оборвать связи новой, социалистической культуры с лучшим, что было создано человечеством на протяжении всей его истории.

В своей речи на III Всероссийском съезде Коммунистического союза молодежи, состоявшемся в октябре 1920 года, В. И. Ленин четко определил позицию партии в этом вопросе: «Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества» [13].

«Эта речь Ленина,— вспоминает Бродский,— была для нас, возмущенных произволом художников-формалистов, большой радостью. Она придала нам силы, уверенность в правоте, пресекла демагогию «левых», заставила молодежь уважать знания, серьезную школу. Помню, что газету с речью Ленина я держал всегда при себе, как оружие против врагов советского искусства» [14].


„Пламя“

**Письмо А. В. Луначарского И. И. Бродскому. 1918**

В годы военной интервенции и гражданской войны Советская власть и большевистская партия упорно боролись за создание новой, социалистической культуры, нового, советского искусства. Партия стремилась воспитывать старые кадры и так называемых «попутчиков», требуя «тактичного и бережного отношения к ним, то есть такого подхода, который обеспечивал бы все условия для возможно более быстрого их перехода на сторону коммунистической идеологии» [15]. Партия неизменно указывала искусству верный путь — служение революции, народу, ставила перед художниками задачи непосредственного участия в агитационной и пропагандистской работе, привлекала их к массовым формам искусства — агитплакату, оформлению празднеств, монументальной пропаганде и т. д. Ленинский план монументальной пропаганды, принятый правительством в апреле 1918 года, направлял советских художников к глубокому идейному творчеству.

Художники реалистической школы (их называли «правыми») в противовес абстрактности, беспредметности выдвигали предметность, конкретность мышления; вместо «вещи в себе» и «четвертого измерения» — линейную перспективу, реальное пространство. Формалистическим трюкачествам «правые» противопоставили традиционную реалистическую живопись. «Левые» кричали: долой школу, долой натуру; «правые» считали школу необходимой, а натуру основой живописи.

«Реалистическое искусство,— писал художник П. Шухмин,— было подвергнуто анафеме, заниматься им, по мнению головки эстетов, считалось признаком дурного тона, отсталостью, провинциализмом, а

**Еженедельный иллюстрированный журнал «Пламя»**
**Издание Петроградского Совета рабочих и крестьянских депутатов**

Тов. Бродский, было бы очень желательно иметь Вашу красочную композицию для первой страницы праздничного № нашего журнала «Пламя». Прошу Вас дать ответ на это предложение по адресу «Пламени» — Галерная, 40.

12 октября [1918] А. Луначарский

главное — делом, безусловно, реакционным. Нужно было всему этому противопоставить традиции русской школы живописи, основанной на принципе реализма. Нужно было начать борьбу за создание реалистической картины»[16].

Несомненно, что некоторые крайности художественно-документального метода Бродского, уже тогда складывавшегося в стройную систему, определялись этой борьбой с формализмом и были защитной реакцией на «левое» искусство.

Следует отметить активную роль, которую играл Бродский уже в те годы как организатор художественных сил, поборник реализма. Он выступает как общественный деятель, не желающий мириться со сложившимся положением. Его не оставляла уверенность, что господство «левых» фразеров — явление временное, что партия и Советское правительство, исходя из народных интересов, поддержат реалистическое искусство. Будучи экспонентом Товарищества передвижных выставок, он теперь становится его полноправным членом и одним из наиболее активных деятелей. Уже в конце 1917 года И. Бродский, А. Маковский и М. Курилко обращаются к Луначарскому с ходатайством об организации выставки передвижников и помощи Общине художников[17].

В апреле 1918 года во Дворце труда, при участии председателя Петроградского совета профсоюзов Н. М. Анцеловича, состоялось совещание, на котором был сформирован профессиональный союз художников. В ноябре 1918 года в Академии художеств было проведено общее собрание, выбравшее правление Союза художников, в которое вошел и Бродский.

В бурной обстановке распада школ и направлений, демагогических заклинаний формалистов, в годы строжайшей переоценки всех ценностей старой культуры Бродский стремился делом, а не словом доказать полезность реалистического искусства обществу.

Его художественная и общественная деятельность в эти годы чрезвычайно разнообразна. В 1918 году он член Исполнительного комитета по вопросам искусства, где работает вместе с А. Бенуа, Н. Рерихом, А. Головиным, М. Добужинским, выполняя задания М. Горького по охране памятников искусства, пишет панно для украшения города в дни революционных праздников, сотрудничает в журналах «Пламя» и «Коммунистический интернационал», участвует в конкурсе «Великая русская революция».

88. Десять заповедей русского гражданина. 1917




Работа Бродского над оформлением революционных празднеств в Петрограде говорит о понимании им агитационного значения этого массового вида искусства. В 1918 году, к первой годовщине революции, им были выполнены декоративные панно «Рабочий со знаменем» («Кто был ничем, тот станет всем») и «Красные похороны» — повторение картины 1906 года. Последнее не было отпиской, желанием наспех сделать перефраз старой работы. Тема прощания с погибшими революционе-

рами была темой дня. Еще не увяли цветы на братских могилах Поля жертв революции, где красный Петроград создал Пантеон героев, отдавших жизнь за свободу.

«Красные похороны» воспринимались в те дни как реквием; панно висело на улице Красных зорь (ныне Кировский проспект), ведущей к Полю жертв революции; демонстранты, направляющиеся с Петроградской стороны к Зимнему дворцу, останавливались на Ружейной площади, где внизу, у дома, на котором висело панно, хор оперного театра Петроградского народного дома исполнял траурный гимн «Вы жертвою пали в борьбе роковой» [18]. Таким образом, живописное произведение становилось составной частью народного зрелища.

Известный рисунок Бродского «Пролетарий» (1918), напечатанный в журнале «Пламя» в том же году, близок по теме к панно «Рабочий со знаменем». Фигура сильного, молодого пролетария-победителя, вставшего во весь рост, воспринимается как олицетворение мощи рабочего класса. Массы демонстрантов, заливших улицы и площади большого индустриального города, создают ощущение грандиозности свершившихся событий, победного торжества народа. Рабочий держит в руке древко пышного знамени, на его груди красная повязка, над головой орнамент, напоминающий решетку сада Зимнего дворца. Гибкая, сильная линия охватывает силуэт мускулистой фигуры, к которой прижата натруженная рука. Ветер колышет бант, развевает складки знамени. Это возвышенный героический образ, реальный и в то же время аллегоричный, по своему монументальному строю близкий к романтизированному «Большевику» Б. Кустодиева.

Профессиональный союз художников

24 декабря 1918 г.

**Мандат**

Выдан члену Профессионального союза художников Исааку Израилевичу Бродскому в том, что он состоит членом организационного комитета журнала «Искусство и рабочий» и командируется в Издательский отдел Пет[роградского] Совета рабочих и красноармейских депутатов.

Председатель (М. Блох)
Секретарь (подпись неразборчива)

«Пролетарий» решен как подцвеченный рисунок; линия, контур играют в нем организующую роль. Эта композиция послужила эскизом декоративного панно «Рабочий со знаменем», исполненного для празднеств первой годовщины Октябрьской революции.

«Я мыслил это панно в большой форме. Рабочий должен был закрыть фасад целого дома, но материалов, необходимых для этого, не оказалось. Пришлось сделать его в две натуры» [19]. В другом панно «Изобилие», установленном на углу улицы Красных зорь и Большого проспекта, сделанном, вероятно, в 1919 году, художник выступает более как живописец, работающий кистью и цветом, используя декоративные формы.

В первое революционное пятилетие Бродский участвует во многих петроградских выставках: Товарищества передвижных художественных выставок, Общины художников, Общества имени А. И. Куинджи, группы «Шестнадцати», «Первой свободной выставке» и «Выставке художников всех направлений», где экспонирует пейзажи и портреты, еще продолжающие линию предреволюционного творчества. Однако нельзя не увидеть значительные моменты эволюции, например в пейзажах, связанные с определенными сдвигами в мировосприятии художника. Новыми исканиями было отмечено и его портретное творчество, в котором наметился переход от камерных решений к темам большого социального охвата. «В. И. Ленин и манифестация» (1919) явилось первым в ряду последующих тематических полотен Бродского, посвященных Октябрьской революции. Тогда же, в 1919 году он пишет эскиз «Июльское выступление большевиков в 1917 году».



Президиум общего собрания Союза петроградских художников. 1918

Несмотря на постоянные нападки формалистической критики, пытавшейся сбить художников-реалистов с избранного пути, они продолжали оставаться приверженцами своей реалистической веры. С первых дней революции эти художники делали все, чтобы найти свое место в новой, еще только складывающейся жизни. Многие из них работали в монументальной пропаганде, в политической агитации, издательствах. В меру своих сил они стремились «запечатлеть лицо русской революции», к чему призывал Луначарский. Уже в 1918 году Товарищество передвижных художественных выставок открывает в Петрограде «Весеннюю» (45-ю) и «Осеннюю» (46-ю) выставки с участием И. Репина, В. Маковского, В. Бакшеева, А. Маковского, И. Бродского, М. Иванова, Г. Савицкого, И. Дроздова, В. Зверева, К. Горбатова и других. Активность передвижников, их желание включиться в художественную жизнь революционной России столь велики, что они организуют в том же 1918 году свою третью выставку, на этот раз только петроградской группы членов Товарищества. И это вопреки труднейшим жизненным условиям и противодействию «левых». Напомним также об участии этой группы художников как целостного объединения на Первой государственной свободной выставке произведений искусства в 1919 году.

О большой общественной активности передвижников, их стремлении отстоять свое право на существование свидетельствует заявление, посланное в марте 1920 года в Петроакцентр (Петроградский академический центр). Отметив большую культурно-просветительную роль Товарищества передвижных художественных

Петроградский Совет рабочих и красноармейских депутатов
Рабочий комитет по организации празднеств второй
годовщины Октябрьской революции

4 ноября 1919 г. № 152

Удостоверение

Сие дано тов. художнику Бродскому в том, что он командирован Рабочей комиссией по организации празднеств второй годовщины для работ по украшению площади Восстания, почему его надлежит освободить от всех других трудовых повинностей сроком по 7 ноября с. г. включительно.

Ответственный руководитель Художественной секции (подпись)



89. В. И. Ленин и манифестация. 1919

выставок и значение его в художественном воспитании русского общества, авторы заявления обращаются к современным задачам и потребностям:

«Революция не могла не отразиться на работе Товарищества, оно должно было частично сократить свою деятельность по причинам общего характера. И оно сократило ее, но не сократилось само, как то сделали другие, менее ценные, менее необходимые стране художественные кружки и организации. Напротив, под стяг Товарищества стали прибывать новые, молодые силы нашего времени из той молодежи, которая удержала у себя любовь к подлинному искусству. Их приход в Товарищество свидетельствует о подлинной его жизненности и важности. Товариществу нужна сейчас поддержка, поддержка чисто моральная, которая, однако, во много раз важнее материальной. И эту-то поддержку Товарищество надеется найти в Петроакцентре. Заручившись ею, Товариществу будет легче преодолевать те затруднения, которые ему ставит жизнь» [20].

Заявление, подписанное А. Маковским, И. Бродским, А. Лаховским, М. Курилко, Г. Савицким и В. Кучумовым, убеждает в горячем стремлении передвижников отстоять реалистическое искусство в сложной обстановке борьбы художественных направлений 1917—1920 годов.

В 1922 году петроградская группа передвижников сумела открыть еще одну выставку своих работ, на которой было показано 176 произведений. Бродский экспонировал десять картин, и среди них «Зимний пейзаж» и «Зимой» (1921), намечающие новый этап в его пейзажном творчестве.

Неудовлетворенность «левым» искусством, постепенное осознание бесперспективности его дальнейшего развития вызвали более пристальное внимание художественной критики к тому, что делали художники, оставшиеся верными реалистическим традициям. В статье, посвященной выставке петроградской группы передвижников 1922 года, В. Воинов писал:

«...Приходишь к заключению, что нам положительно не вредно во многом поочиститься от крайностей снобизма, присмотреться к старикам; и, пожалуй, мы принуждены будем не так огульно отрицать у них мастерство и видеть только голый анекдот... Рафинированный ретроспективизм, стилизация, символизм, кубизм, футуризм и всяческие другие «измы» логически привели искусство к пропасти и предельной пустыне супрематизма. Но вряд ли это знаменует «конец искусства», как думают, с одной стороны, пессимисты, а с другой — пылкие теоретики «нового искусства»... Нам чуется некая новая волна, которая должна прийти на смену той

Петроградский губернский Совет рабочих, крестьянских
и красноармейских депутатов

Удостоверение

21 апреля 1921 г. № 1552

Канцелярия Исполкома Петросовета сим удостоверяет, что тов. Бродский состоит заведующим мастерской Революционной живописи.

Завед. канцелярией (подпись)

пустыне духа... перед которой растерянно стало наше поколение... На очереди станет переоценка многого, что налагало на искусство почти «позорное» клеймо. Тут придется подумать, так ли безразлично в искусстве «содержание», «рассказ», национальные стремления и многое другое; так ли они понижающе действуют на живопись как таковую и так ли уж беззаконно их наличие в произведениях искусства»[21].

Воинов был прав, констатируя тупик «измов», на смену которым должна была прийти «новая волна» искусства, органично связанного с жизнью, с национальными традициями. Незаметная, лишенная бума деклараций и афиширования деятельность художников-реалистов играла существенную роль в развитии советской живописи, в восстановлении традиций сюжетной тематической картины.

В первые трудные годы революции также не загасили свой огонек Общество имени А. И. Куинджи и Община художников. Оставшиеся в Петрограде немногие художники по-прежнему собирались на Морской (теперь ул. Герцена) и Пушкарской улицах, где работали над эскизами оформления революционных празднеств, рисовали плакаты и лозунги. В своих небольших картинах они запечатлевали Петроград, его улицы, сценки сурового быта тех дней.

В наступившие годы нэпа, когда значительно оживился спрос на художественные произведения, Бродский вместе с Ф. Шаляпиным, А. Давыдовым, Н. Монаховым, М. Ростовцевым, М. Курилко, К. Горбатовым, Г. Савицким, А. Маковским и другими художниками и артистами организует в 1922 году художественно-ар-

Письмо М. И. Курилко И. А. Бродскому. 25 января 1962 г.

«Аполлон» в те годы был очень полезным для художников культурным очагом. Помню замечательные концерты с лучшими силами. Пели Андреев, Касторский, Тартаков, читали Самойлов, Монахов, Ходотов, Максимов, Лерский. Халтура (это словечко тогда только появилось) не допускалась. Монахов и Бродский были душой этих вечеров. Антиквариат и аукцион были поставлены отлично...

В. В. Воинов. Дневник. 1925 г.

6 ноября. Вечером были на собрании «16-ти» у И. И. Бродского, смотрели его замечательное собрание картин и рисунков, обсуждали приглашение новых членов, приняли Б. М. Кустодиева, Е. Е. Лансере, Верейского, Конашевича, Замирайло, Крымова, Туржанского, Кардовского и еще кое-кого.

тистическое товарищество «Аполлон». Оно разместилось в двух этажах б. дома Елисеева на Невском проспекте. В его выставочном и концертном залах периодически устраивались художественные аукционы и музыкальные вечера. Будучи заведующим художественной частью, Бродский строго следил за тем, чтобы на выставки «Аполлона» не проникали недоброкачественные произведения.

В заявлении членов товарищества о регистрации его в Петроградском союзе работников искусств отмечалось, что «Аполлон» имеет целью «объединение артистов и художников для концентрации разрозненных сил по вопросам сбыта художественных произведений» [22]. Значительная часть прибыли, получаемой товариществом, отчислялась в фонд помощи работникам искусств. «Аполлон» включал в свою программу пропаганду творчества молодежи и издательский сектор.

В начале 1920-х годов значительно оживляется деятельность творческих организаций в Москве. В 1922 году открывается XVI выставка «Союза русских художников». При содействии последнего подготавливается большая выставка русского искусства в США, в организации которой Бродский принимает участие как петроградский представитель «Союза». Тогда же по инициативе Исаака Израилевича в Петрограде создается новое художественное объединение, выставки которого должны были стать «известным эталоном высокого художественного профессионализма», чтобы противопоставить дилетантизму «левых» крепкое реалистическое мастерство, опирающееся на серьезную школу. С этой целью Бродский весной 1922 года приглашает к себе

**Письмо С. А. Виноградова И. И. Бродскому. 16 ноября 1922 г.**

Дорогой Исаак Израилевич, что же это от Вас нет никаких вестей? Получили ли Вы наше письмо о выставке в Америке?..

Большинство громадное художников уже откликнулось и все положительно. Многие даже с особым энтузиазмом. Много ответов положительных получено и из-за границы. Вообще сейчас период очень оживленный по организации Американской выставки, и осуществление ее все более и более реально выделяется. Вчера (среда, 15-е) было у нас общее собрание «Союза» о выставке в Москве на рождестве. Собрание было многочисленное и живое. Имейте в виду, что выставка «Союза» будет. Завтра начинаем хлопоты о помещении — там же —

А. Рылова, Н. Радлова и В. Воинова, составивших организационную комиссию будущего объединения. На этом собрании было решено дать ему название по количеству участников. Их оказалось шестнадцать. Первая выставка «Шестнадцати» состоялась в ноябре — декабре 1922 года в залах б. Аничкова дворца[23].

«Главное достоинство выставки — в конкретной прямой работе художников по существу, без оглядки на ухищрения «теоретиков» и без расчета на легкий сбыт или на приобретение немедленного бессмертия в Пантеоне «изобретателей» новых «проблем», «систем» и «подходов». Мы по горло насыщены «подходами», восприятием мира «затылком» и т. п. Один путь для серьезного и честного художника — это вернуться к своей специальности, к своей профессиональной работе, больше смотреть, чувствовать, меньше «изобретать»[24],— писал Н. Радлов о первой выставке «Шестнадцати».

Заметную роль в творческой жизни играла в 1920-е годы Община художников, организованная еще в 1908 году при участии И. Е. Репина. Она объединяла мастеров различной творческой ориентации, сплачивая их для решения профессиональных и творческих задач, была клубом и учебной студией.

«По существу, Община заменяла Союз художников»,— писал Бродский. Сам он принимал близкое участие в ее жизни, помогая в проведении тематических конкурсов, налаживании связей с общественными организациями и Главнаукой, в ведении которой были творческие объединения.

В 1923 году Община художников по предложению Бродского обратилась с печатной листовкой «Ко всем

в гимназии Виноградской на Покровском бульваре, где была выставка в прошлом году и ранее во время войны 2 раза. Присылайте на «Союз» обязательно, а также скажите и товарищам — членам «Союза».

Вообще, чувствуется некоторое оживление в художественной жизни — давайте воскрешать поэзию этой жизни. Через 10 дней будет 2-е собрание, выбор экспонатов и вообще организационные решения.

Нет ли у Вас в Питере кого-нибудь желательного для «Союза». Столкуйтесь с Арк. Ал. Рыловым, Г. М. Бобровским, Ал. Линдеман (она член теперь) и давайте нам кого-либо интересного. Приезжайте на выставку...

художникам», призывая их собирать материалы, отображающие революционную современность. В 1925 году был проведен конкурс «Рабочий», посвященный первой годовщине со дня смерти В. И. Ленина. Для организации конкурса Бродский передал часть гонорара, полученного за картину «Торжественное открытие II конгресса Коминтерна».

Совместно с председателем Общины художников Т. Чернышевым Бродским в 1928 году был разработан «Проект организации единого плана устройства художественных выставок», не потерявший своего значения до сих пор. В документе ставился вопрос о более целесообразном использовании творчества и труда работников изобразительных искусств для страны, «где искусство должно занять место рядом с наукой в культурной революции».

Важным было в этом проекте принципиальное обоснование станковой картины, ее значения в жизни общества.

«Мы должны теперь произвести переоценку на всем фронте изоискусства. Начинать нужно с коренной перемены взгляда на картину. Ее нужно изъять из так называемой категории «предметов роскоши», освободить от разных налогов и пошлин. Ведь книга от всего этого свободна. Она служит той же цели — культуре. Картина имеет еще то преимущество, что она также понятна неграмотным массам. Правда, с первого взгляда она как будто потеряла свою ценность, умерла естественной смертью, по мнению некоторых, так как умер потребитель, исчез коллекционер и т. д. Нет, ее роль еще не окончена. Она, наоборот, при советском строе только

Члену Общины художников т. И. И. Бродскому

Дорогой наш Исаак Израилевич, расширенный Президиум Общины художников в заседании своем от 14 сего ноября, ознакомившись с Вашим ценным предложением Общине на объявление конкурса «Рабочий», горячо приветствует Вашу столь реальную инициативу в оживлении художественной жизни.

Поверьте, дорогой Исаак Израилевич, мы не можем не оценить этот Ваш шаг. Он еще лишний раз нам подтверждает, что в лице Вас мы имеем художника, живо волнующегося вопросами искусства, прекрасного и отзывчивого товарища и чуткого общественного деятеля.

Председатель Т. Чернышев. 1925 г.

меняет назначение и служит новым целям. Она вышла из своей тюрьмы, четырех стен коллекционера, мецената, на более широкую зрительную арену, обслуживая народные массы. Ее роль не ограничивается только «показом». Она тоже «Великая немая», подобно своему собрату — кино, несет в массы культуру путем миллионов репродукций, забираясь в самые отдаленные уголки нашего Союза. Таким образом, все нападки на «станковую живопись» должны отпасть» [25].

Это боевое отстаивание картины в тот период, когда станковое искусство подвергалось критике «производственников» и вульгарных социологов, было чрезвычайно важным.

Нельзя не отметить большую жизнестойкость реалистических объединений, выдержавших в первые годы революции напор формалистических течений. Не следует преувеличивать творческие достижения этих групп в ту пору. Их значение в том, что, сохраняя профессиональный уровень мастерства, они преемственно поддерживали в искусстве вот-вот грозящую разорваться живую «связь времен».

Деятельность художников-реалистов способствовала консолидации творческих сил вокруг задач, поставленных партией перед искусством. Уже в те годы складывались предпосылки для организационной борьбы за идейное искусство, связанное с современностью. Бродский был в авангарде этого движения с первых дней революции. Он стремился доказать, что правдивое отображение жизни есть единственно правильный путь для советского искусства.

# IX. АХРР. «II конгресс Коминтерна»

В наступивший период восстановления и реконструкции народного хозяйства изобразительное искусство активно ищет пути приобщения к революционной современности. Этому способствовала политика партии в области культуры и искусства, направленная на объединение творческих сил на платформе служения Советскому государству.

Состоявшийся в марте 1922 года XI съезд партии обращал особое внимание на необходимость борьбы с буржуазными влияниями и укрепления идеологических позиций в связи с проведением культурной революции.

«Это был год,— писал один из организаторов АХРР Е. Кацман,— когда художники-реалисты поняли, что революция их призывает для огромной прекрасной работы — запечатлеть эту редкостную эпоху расцвета самых высоких идеалов, запечатлеть небывалый в истории человечества героизм» [1].

Созданная в 1922 году Ассоциация художников революционной России — АХРР (переименованная с 1928 года в Ассоциацию художников революции — АХР) объединила молодых художников, стремившихся связать искусство с революционной современностью, и мастеров старшего поколения, преимущественно участников Товарищества передвижных выставок и «Союза русских художников».

«Наш гражданский долг перед человечеством — художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве,— писали ахрровцы в своей декларации 1922 года.— Мы изобразим сегодняшний день, быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда. Мы дадим действительную картину событий, а не

абстрактные измышления, дискредитирующие нашу революцию перед лицом международного пролетариата»[2].

АХРР сумела в короткие сроки развернуть большую деятельность, вовлечь в свой круг близких ей художников других творческих объединений, направить их работу по реалистическому пути. Выступая с тематическими картинами, посвященными жизни и быту советского народа, отражающими его подвиг в гражданской войне, ахрровцы говорили с массовым зрителем на понятном ему языке. Рабочие, крестьяне, интеллигенция были судьями их творчества.

Уже к середине 1920-х годов АХРР занимала ведущее место в художественной жизни страны. Выступая на пятом съезде Всерабиса, Луначарский по праву назвал АХРР «главным руслом русского изобразительного искусства».

Партия постоянно оказывала поддержку АХРР, направляла ее работу, содействовала связи с массами. Она помогала художникам, искренне стремившимся посвятить себя революции, укрепить идейные и творческие позиции. Все это способствовало привлечению в ряды АХРР многих деятелей искусств.

Бродский входит в АХРР в 1924 году, когда заканчивает свою большую картину «Торжественное открытие II конгресса Коминтерна». Он принимает основные установки АХРР, ее декларацию, в которой видел выражение своих творческих позиций.

Художник понимал, что эффективно бороться за утверждение реализма можно только в большом коллективе единомышленников, а не в одиночку. В АХРР уже вступили его друзья по «Союзу русских художников»,

В президиум АХРР

Прошу зачислить меня в число членов АХРР ввиду того, что я разделяю все основные взгляды на искусство, выдвинутые Ассоциацией.

8 декабря 1924 г. Художник И. Бродский

И. И. Бродский. Запись беседы

Я вступил в АХРР, видя в нем ассоциацию художников, работающих для революции. Мне были близки взгляды ахрровцев на задачи искусства, и я хотел работать вместе с ними, чтобы сделать искусство достойным нашего времени. К сожалению, в АХРР просочились многие недоучки с очень большим мнением о своем творчестве и мизерными результатами. Некоторые из них были талантливыми демагогами, стремившимися доказать, что белое это черное...

Товариществу передвижных художественных выставок[3] и Академии художеств.

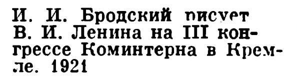
Вскоре Бродский становится во главе Ленинградского филиала АХРР, в который вошли Б. Кустодиев, А. Рылов, Е. Чепцов, М. Авилов, И. Владимиров, Г. Бобровский, И. Дроздов, В. Кузнецов, Н. Дормидонтов, С. Павлов, В. Сварог, А. Белый и другие.

Произведения Бродского 1920-х годов явились наиболее полным выражением творческих принципов, выдвинутых АХРР. Более чем кто-либо из этого объединения, он сумел ответить на призыв запечатлеть в художественно-документальной форме события современности и дать реальную, а не вымышленную картину революционной действительности.

Выставка картины Бродского «II конгресс Коминтерна», организованная АХРР в Москве в 1924 году, имела важное значение, так как реально убеждала в жизненности станковой живописи.

Бродский, всегда подвергавшийся нападкам левой критики, стал теперь мишенью для всех отрицателей реализма. Искусствоведы Б. Арватов, Н. Тарабукин, П. Новицкий, Н. Пунин, С. Исаков обвиняли АХРР в художественной реакционности и буржуазности. Свое критическое оружие они обратили прежде всего против Бродского, в котором видели наиболее характерного выразителя отсталых тенденций этого объединения. Следует сказать, что недостаточно четкие теоретические положения, выдвигаемые руководством АХРР, давали повод обвинять ее в натурализме и других смертных грехах. Проявления натурализма, несомненно, имели значительное место в творчестве некоторых




И. И. Бродский рисует В. И. Ленина на III конгрессе Коминтерна в Кремле. 1921



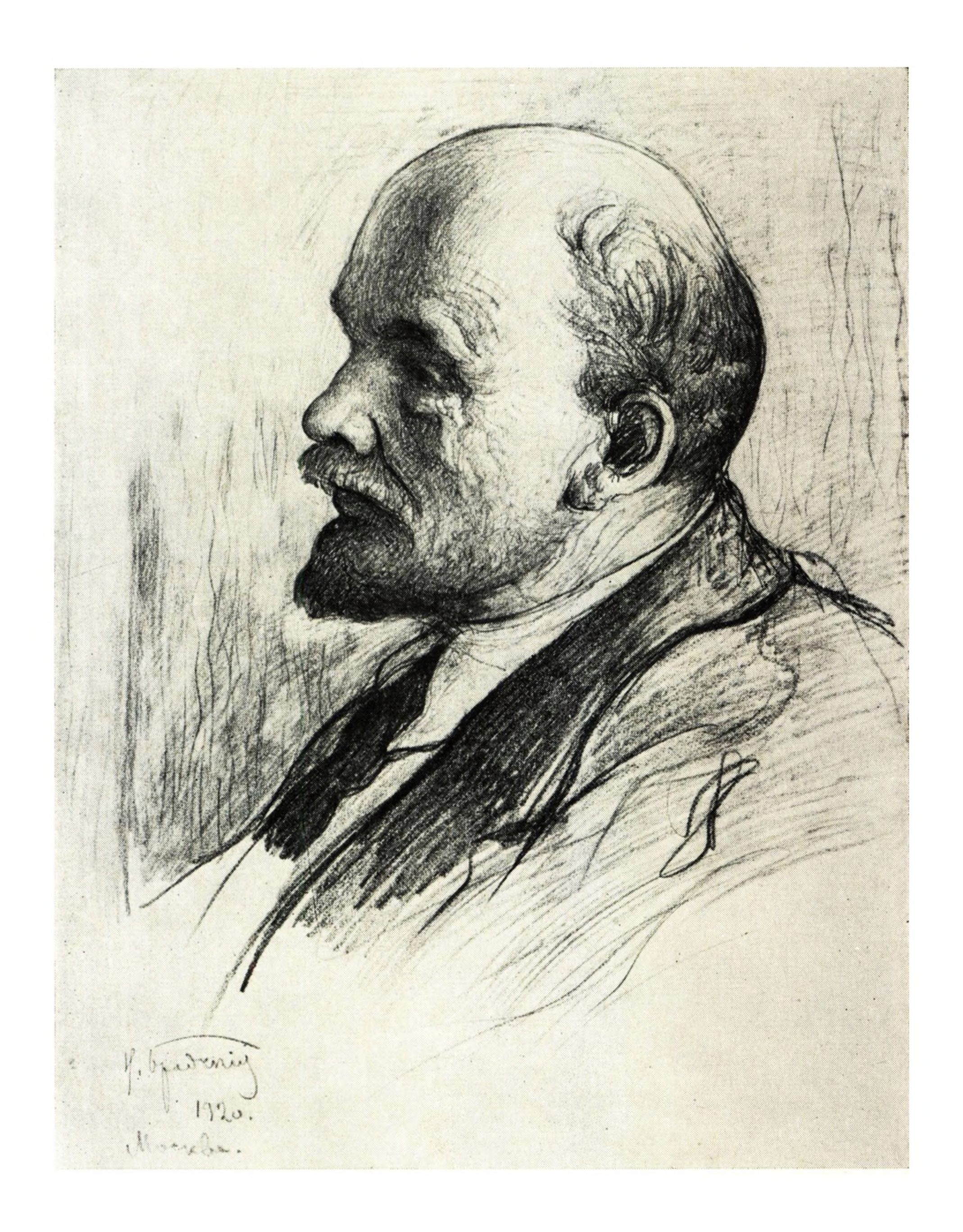
90 В. И. Ленин. 1920

членов АХРР, но они не были определяющими для всей ассоциации.

Уже к концу двадцатых и в начале тридцатых годов, опираясь на пройденный путь, советские живописцы создали произведения большого социального охвата и художественного обобщения. Таковы картины Б. Иогансона «Допрос коммунистов», «На старом уральском заводе», А. Дейнеки «Оборона Петрограда», А. Герасимова «В. И. Ленин на трибуне», И. Бродского «В. И. Ленин в Смольном», Г. Ряжского «Делегатка», «Председательница» и другие. Эти произведения, созданные членами АХРР, знаменовали новый этап советского искусства, уверенно развивавшегося по пути социалистического реализма.

В 1920-е годы наряду с АХРР существуют другие творческие объединения: Общество московских художников (ОМХ), «Бытие», «Маковец», Новое общество живописцев (НОЖ), «Четыре искусства», Общество станковистов (ОСТ). Последнее было наиболее значительным по достигнутым результатам в выработке новых форм станковой живописи, посвященной современным темам. Многие художники, в прошлом связанные с модернистской эстетикой, сумели сбросить груз формалистических увлечений, отказаться от некритического освоения западноевропейского искусства XX века, у которого они ошибочно хотели заимствовать лишь «живописную культуру». Советская действительность, политика партии, новая строящаяся жизнь помогли переходу этих художников на позиции идейного реалистического искусства.

Решающую роль в повороте искусства к революционной действительности сыграло совещание в ЦК РКП(б). В принятой резолюции «О политике партии в области художественной литературы» (1925) намечена ясная линия дальнейшего развития советской литературы и поставлена задача завоевания пролетариатом господствующих позиций в искусстве. Партия призвала полней и глубже использовать «гигантский материал современности», «смелее и решительнее порвать с предрассудками барства в литературе и, используя все технические достижения старого мастерства, вырабатывать соответствующую форму, понятную *миллионам»* [4]. Партия указывала на необходимость вести систематическую работу с талантливыми беспартийными писателями, на недопустимость их отрыва от партии и Советской власти. Выступая против всяческих проявлений классово




91. В. И. Ленин. 1920

чуждой идеологии в вопросах искусства, партия создавала условия для свободного творческого соревнования художников различных направлений.

* * *

Уже в первые годы революции Бродский задумывает серию больших полотен, посвященных историческим событиям Великого Октября.

Первым его опытом в создании революционной тематической картины явился композиционный портрет «В. И. Ленин и манифестация», в котором автор стремился дать обобщенный синтезирующий образ вождя. Картина была написана для конкурса «Великая русская революция», организованного художественной секцией Совета профсоюзов в марте 1919 года, по поручению Петроградского Совета рабочих и крестьянских депутатов. В состав жюри входили: А. Луначарский, М. Горький, М. Андреева, А. Блок, А. Рылов, В. Симонов и другие. Всего на конкурс было представлено 62 произведения. Большинство из них было написано сторонниками формалистических направлений. Темы революции трактовались ими в отвлеченных, абстрактно-аллегорических образах. Первые премии были присуждены А. Эберлингу (за картину) и И. Бродскому (за портрет). Произведения И. Бродского, Г. Горелова и А. Жаба, как отметило жюри конкурса, «были идейными и реалистическими».

Художник изобразил В. И. Ленина стоящим у окна на фоне пышной темно-красной драпировки. «Здесь Бродский, еще не будучи уверенным в правильности своего понимания Ленина, пошел на рискованный художественный шаг,— писал В. Гросс.— Ленин смотрит на демонстрацию, отдернув тяжелую красную штору» [5]. Такое решение было правомерным. Бродский показал манифестацию как «символический фон» всей жизни вождя, по выражению Я. Тугендхольда. К сожалению, полотно оказалось во многом незавершенным, так как срок конкурса подходил к концу и времени на доработку не оставалось.

Удачнее всего исполнена голова Ленина, написанная с большим сходством. Важно было то, что художник уже не раз наблюдал Владимира Ильича, слушал его выступления с балкона дворца Кшесинской и на митинге в Народном доме, где ему удалось впервые зарисовать вождя. Ленин характеризован как мудрый государственный деятель, прозорливо смотрящий в будущее.




92. В. И. Ленин. 1921

Сравнивая картину «Ленин и манифестация» с портретами Чхеидзе, Церетели, Керенского, выполненными в 1917 году, нетрудно убедиться, сколь отличны они по подходу и образному решению. В портретах деятелей Февральской революции нет большой одухотворяющей идеи, это люди, случайно поднятые на гребень революционной волны, лишь играющие роль «вождей».

В полотне «Ленин и манифестация» изображен подлинно народный вождь, связанный с широкими массами. И хотя последняя тема решается больше в декоративном плане, все же она ясно читается, являясь идейной сердцевиной замысла. Это произведение — веха в творчестве художника, отныне вступившего на путь революционного искусства.

В той огромной Лениниане, которую создали советские художники, работы Бродского по количеству и по художественному значению занимают одно из первых мест.

«Личность В. И. Ленина представлялась мне исключительной и крайне интересной для изображения. Я долго искал случая встретиться с ним, чтобы повидать его вблизи, но это мне не удавалось. Лишь мельком я всматривался в него на том или ином митинге или докладе, но беспрерывное оживление, обычно царившее в таких местах, не давало мне возможности сосредоточиться, чтобы зарисовать облик Владимира Ильича. Пойти же в Смольный я не решался, так как знал, какая гигантская и сверхчеловеческая работа там совершается.

К концу 1917 года в Петрограде был организован так называемый Исполнительный комитет по делам искусств... До того времени с А. В. Луначарским я не был знаком. Частые встречи на заседаниях Комитета сделали нас знакомыми, и, когда однажды Анатолий Васильевич в разговоре сказал, что мои работы ему хорошо известны и что он считает их интересными, я попросил его помочь мне сделать ряд зарисовок крупнейших деятелей Октябрьской революции. Пообещав свое содействие, Анатолий Васильевич попросил зайти к нему в Зимний дворец, где в то время находился Наркомпрос. Я не заставил себя долго ждать и через несколько дней зашел к А. В. Луначарскому. Наша продолжительная беседа по ряду тогда нас волновавших вопросов жизни, творчества и искусства закончилась тем, что при прощании я обратился к Анатолию Васильевичу с просьбой помочь мне встретиться с Владимиром Ильичем, чтобы сделать хотя бы карандашный




93. В. И. Ленин. 1921

рисунок. Через несколько минут у меня было письмо Анатолия Васильевича к Владимиру Ильичу: «Дорогой Владимир Ильич! Податель сего художник Бродский, один из талантливейших артистов кисти нашего времени, хочет сделать с Вас портрет. Я полагаю, что желание его должно быть удовлетворено. Вряд ли кто-нибудь другой может передать для истории со всей желательной полнотой и яркостью Вас, как лицо, принадлежащее отныне не себе, а человечеству. С точки зрения этической и политической художник Бродский заслуживает полного доверия. А. Луначарский» [6].

С этим письмом Бродский отправился в Смольный, но Ленина уже не застал там, так как правительство было переведено в Москву. Удачную возможность рисовать Владимира Ильича вблизи художник получил на заседаниях II конгресса Коминтерна, где им было сделано три рисунка. Сидя недалеко от президиума, он смог детально запечатлеть черты лица Владимира Ильича. Один из этих рисунков, портрет в профиль, был завизирован Лениным, правда, не без колебаний поставившим под рисунком свою подпись.

В Петрограде на открытии конгресса Бродский успел зарисовать Ленина во время его доклада и сделать несколько набросков, изображающих зал и группу делегатов.

Вместе с делегатами конгресса после его торжественного открытия Бродский поехал в Москву. В Андреевском зале Большого Кремлевского дворца, где шли заседания, художник сделал две зарисовки Ленина. Здесь он имел возможность близко наблюдать его в президиуме и в зале, откуда Ленин часто слушал ораторов.

**Автомонография**

Не могу не вспомнить курьезного случая, происшедшего между мною и Владимиром Ильичем из-за последней зарисовки. Дело в том, что через несколько часов после открытия конгресса на Марсовом поле состоялось возложение венков на могилы борцов за революцию. Со мною был альбом; я подошел к Владимиру Ильичу, показал ему мой рисунок, сделанный на открытии конгресса, и попросил его подписать. Пристально всмотревшись в карандашный набросок, Владимир Ильич ответил мне, что он не похож на себя. Окружающие нас стали убеждать Владимира Ильича в том, что он похож, что он со-

На состоявшейся в сентябре 1920 года IX Всероссийской конференции РКП(б) Бродский исполнил еще один рисунок Владимира Ильича во время его выступления по поводу перемирия с Польшей. «В своем выступлении Ленин громил Троцкого. Я сидел в первом ряду и смог нарисовать Ленина. Рисунок этот считаю наиболее удачным. Позировать Владимир Ильич отказывался, но он разрешил рисовать его во время работы. Он замечал, что я его рисую, и старался сидеть, по возможности, не шевелясь» [7].

На III конгрессе Коминтерна в 1921 году, на котором Бродский продолжал собирать материал для своей картины «II конгресс Коминтерна», он нарисовал портрет Ленина, пожалуй, наиболее углубленный из всех его зарисовок Владимира Ильича. В нем хорошо выражена сконцентрированная энергия, внутренняя собранность оратора. Естественно, что в этих работах, исполненных на заседаниях, художник не ставил больших задач, а ограничился возможно более полной фиксацией ленинского облика, дорожа каждой подробностью. В дальнейшем наброски были использованы для многих его портретов Ленина.

Третий Коммунистический Интернационал мог быть основан лишь после Великой Октябрьской социалистической революции, вызвавшей могучий подъем революционного движения во всем мире. Коминтерн возник в результате длительной борьбы В. И. Ленина и его соратников за единство революционного рабочего движения против мелкобуржуазного оппортунизма и социал-реформизма. II конгресс Коминтерна был событием всемирного значения.

вершенно не знает своего лица в профиль и что портрет, без сомнения, удачен. Владимир Ильич усмехнулся и принялся подписывать рисунок.

— Первый раз в жизни подписываюсь под тем, с чем не согласен! — сказал он с улыбкой, передавая мне обратно рисунок.

Но через несколько минут, когда рисунок пошел по рукам и большинство сказало, что сходство уловлено большое, Владимир Ильич, снова рассмотрев, промолвил: «А ведь, кажется, действительно похож».

Первый конгресс Коминтерна, состоявшийся в Москве в 1919 году, имел организационный характер и был проведен в трудных условиях гражданской войны и международной блокады Советской России. II конгресс Коминтерна, начавший свою работу 19 июля 1920 года, был самым представительным форумом мирового революционного движения, на котором присутствовали делегаты многих стран не только Европы, но Азии и Африки. Открыть конгресс было решено в Петрограде, где зародилась Октябрьская революция. Для проведения торжеств, связанных с открытием конгресса, был создан специальный комитет по организации пролетарского празднества во главе с председателем Петроградского совета профессиональных союзов Н. М. Анцеловичем. На комитет было возложено устройство всех мероприятий, связанных с конгрессом, а также массовых празднеств, театрализованных представлений, декоративного оформления города и т. д.

Для зарисовок конгресса комитет поручил Бродскому создать группу художников. К этой работе он привлек Б. Кустодиева, М. Добужинского, С. Чехонина, Г. Верейского, И. Гринмана, Г. Савицкого, К. Вещилова, А. Максимова и П. Бучкина, которым были выданы необходимые мандаты и предоставлена машина для поездок по городу.

Живописцы, работавшие на конгрессе Коминтерна, принадлежали к различным творческим группам — Товариществу передвижников, «Миру искусства», Обществу имени А. И. Куинджи, Общине художников. Тот факт, что они объединились на базе совместной работы по заданию партийных органов, имел принципиальное

Петроградский Совет рабочих и красноармейских депутатов

Мандат № 319

17 июля 1920 г.

Выдан тов. Бродскому в том, что ему поручается Комитетом по организации торжеств II конгресса III Интернационала зарисовать все моменты торжества открытия конгресса, где бы таковые ни происходили.

Всем административным лицам предлагается оказывать тов. Бродскому полное содействие в возложенном на него поручении.

Председатель Комитета (Н. Анцелович)
Секретарь (А. Агулянский)




94. А. В. Луначарский. 1920

значение и свидетельствовал о творческой консолидации мастеров реалистического направления, их стремлении посильно участвовать в революционном строительстве.

Открытие II конгресса являло собой необычайное зрелище и произвело на Бродского огромное впечатление. Перед ним развертывалась одна из самых значительных страниц современной истории. Заполнившие до отказа амфитеатр Таврического дворца делегаты и гости конгресса, среди которых были крупнейшие деятели рабочего движения, яркость типов, характеров, красок не могли не волновать художника.

«Мысль написать картину «II конгресс Коминтерна» появилась у меня сразу же после того, как мне посчастливилось побывать на открытии конгресса. Зрелище было грандиозное, торжественное и очень пышное. Мне казалось, что и в картине оно должно быть интересным. Величие происходящего заставляло думать о том, как запечатлеть для потомства этот яркий исторический момент во всей его правдивости и полноте. Дело сплочения международного пролетариата для борьбы с капитализмом, праздник объединения передовых отрядов рабочего класса всего мира с партией класса-победителя, великого русского пролетариата и его вождем Лениным — эти темы казались мне воплотимыми только в большом полотне, над которым хотелось начать работать сразу же, не откладывая ни на один день» [8].

20 июля 1920 года, на другой день после открытия конгресса, Бродским было получено официальное задание начать работу над картиной, о чем гласит сохранившееся удостоверение:


Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

ВХОДНОЙ БИЛЕТ № 2636

(ИМЕННОЙ)

Выдан для входа во Дворец Урицкого тов. Бродскому по списку №

название организации

на 1-ое Заседание 2-го Всемирного Конгресса

III Коммунистического Интернационала

Да здравствует III-й Интернационал!

Председатель Комитета по организации празднества в связи с Конгрессом

Секретарь

Петроград 19—VII—20

17-я госуд. тип.

Входной билет на 1-е заседание II конгресса Коминтерна. 1920

95. Клара Цеткин. 1920



«Дано сие художнику Исааку Израилевичу Бродскому, удостоенному на Всероссийском конкурсе 1919 года первой премии за портрет В. И. Ульянова, в том, что Петроградским Советом рабочих и красноармейских депутатов ему поручено выполнение важнейшей художественно-исторической работы: запечатлеть на полотне в виде большой картины торжественное заседание во Дворце Урицкого делегатов Второго конгресса

96. Раймонд Лефевр. 1920



К. Б. Кустодиев. О моем отце

В 1920 году отец вместе с Бродским, Добужинским, Верейским и некоторыми другими художниками получил задание сделать зарисовки В. И. Ленина во время его выступлений в Таврическом дворце на II конгрессе Коминтерна, а также рисунки демонстрации на улицах...

Отцу очень нравились наброски, сделанные в Таврическом дворце Верейским, Бродским, Добужинским. В особенности рисунок Бродского — В. И. Ленин, сидящий на ступеньках сцены. Отец интересовался, как выступал Владимир Ильич, его одеждой, позой и другими подробностями. Жалел, что не смог все это видеть; ему страстно хотелось послушать речь В. И. Ленина. Отец говорил: «Ведь это эпоха, а мы все ее участники. Нам же, художникам, нужно работать и работать — нужно стремиться изобразить эту эпоху в картинах. Ведь по-

97. Джон Рид. 1920



смотрите, что на улицах делается! Какой подъем! Какой праздник! Руки чешутся работать». И всячески советовал Бродскому написать большую картину с Лениным и особенно обратить внимание на малейшие детали быта — картина эта должна быть документом для нашего потомства.

А. А. Андреев. О Владимире Ильиче Ленине

Конгресс открылся в Таврическом дворце в обстановке большого подъема, которую хорошо отразил в своей картине находившийся тогда в зале замечательный русский художник Бродский. В зале отдельными группами расположились делегации различных стран: англичане, немцы, французы, итальянцы, испанцы, китайцы, японцы, индусы, негры, арабы и другие. Слышен говор на разных языках; кое-где раздается пение национальных песен, особенно среди итальянцев и французов.

98. С. Панкхерст. 1920



III Коммунистического Интернационала. Для успешного выполнения тов. Бродским возложенной на него задачи, имеющей громадное значение для мировой истории пролетарской революции, всем органам власти предлагается оказывать тов. Бродскому и его сотрудникам полное содействие, если ему таковое понадобится» [9].

Художнику была предоставлена мастерская в Смольном, небольшая комната, примыкающая к акто-

99. И. Рахья. 1920



вому залу. Пешком с Петроградской стороны он ежедневно добирался в Смольный и там работал до позднего вечера.

Бродский вспоминает дни Кронштадтского мятежа. «Ждали, что Петроград будет обстрелян мятежниками, и даже ходили слухи о том, что «Смольный взят на прицел». В тот день утром я немало раздумывал, идти ли мне



100. М. И. Ульянова. 1921

в Смольный, в свою мастерскую или переждать все события дома» [10]. Но как обычно, художник с утра уже был в Смольном и оставался на своем посту с палитрой в руках до позднего вечера.

Работа над картиной длилась около четырех лет, с 1920 по 1924 год. Она велась в исключительно трудных условиях. Писать приходилось в нетопленой мастерской, материалы — краски, кисти, холст — доставались с большим трудом.

Задача, за которую взялся Бродский, была необычайно сложной. Чтобы оценить самоотверженный труд художника, следует отметить, что в его полотне написаны свыше трехсот портретов. У него был только один помощник, С. Спирин, выполнявший подготовительную работу. Картина возрождала в советском искусстве традицию многофигурных композиций, требовавших твердых профессиональных знаний.

Работа Бродского над большим тематическим произведением имела для молодого советского искусства программное значение. В то время, когда идейной станковой живописи противопоставлялось «самодовлеющее и непреложное искусство, очищенное от классового сознания», как декларировал журнал «Изобразительное искусство», орган коллегии ИЗО Наркомпроса, Бродский, понимая большое воспитательное значение искусства, упорно работал над сюжетной картиной, посвященной современности. Наряду с плакатами РОСТА, памятниками монументальной пропаганды в строй становилась живопись. Большая современная тема утверждалась в форме реалистической станковой картины, понятной широким массам.

Необходимость в возрождении станковой картины, в создании искусства больших идей чувствовалась с первых дней революции. Об этом говорил Луначарский: «Пролетариату нужна *картина*. Картина, понимаемая, как социальный акт» [11].

Картина Бродского была одной из первых попыток ответить на эту задачу. Она была полемически направлена против формализма и именно поэтому вызвала так много яростных нападок на художника.

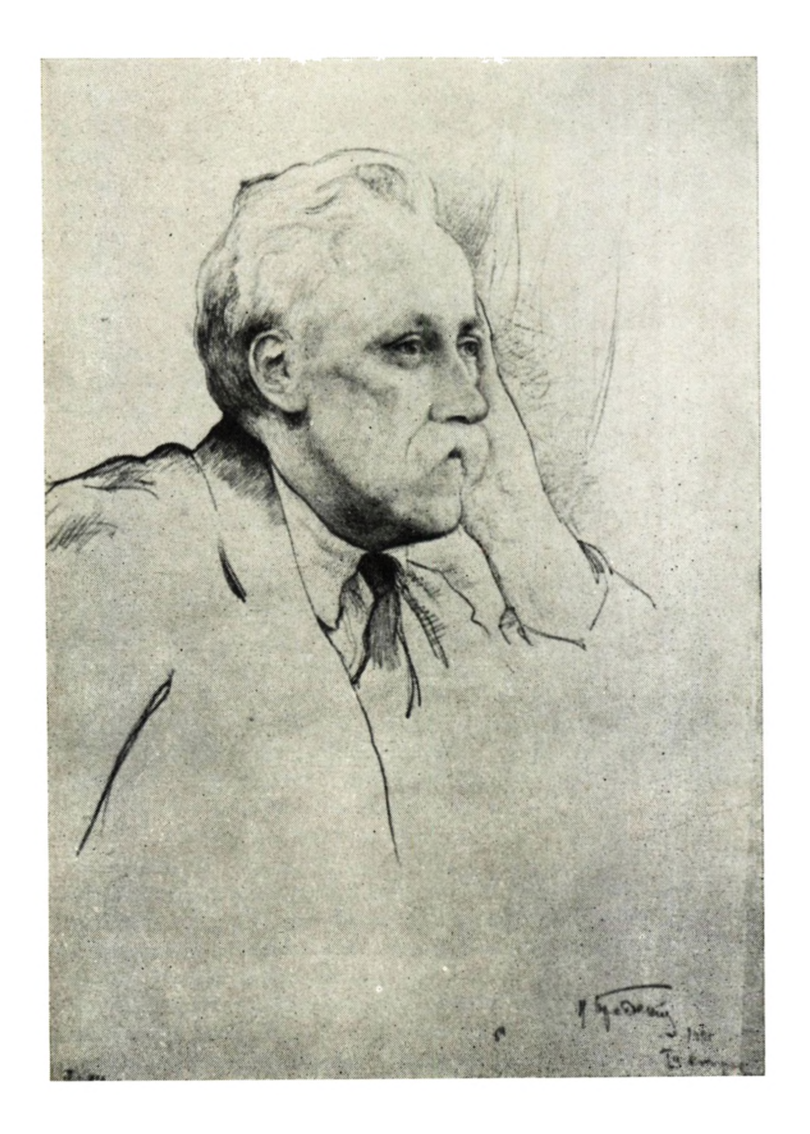
«Станковая картина не только не нужна современной нашей художественной культуре, но является одним из самых сильных тормозов ее развития» [12],— писал О. Брик в журнале «Леф» в 1924 году, когда Бродским была окончена картина.

Выступая как зачинатель советской революционной живописи, сознательно противопоставляя ясный реалистический язык формалистической зауми, Бродский своим творчеством уверенно отстаивал идейное искусство, отражающее героическую современность.

Правильное понимание художником роли партии и ее вождя в истории революции определило решение образа Ленина в неразрывном единстве с массами. В картине Бродского Владимир Ильич запечатлен полным вдохновения и силы. Это первое в советской живописи изображение Ленина-оратора, обращающегося со страстной речью к народу. Ленин написан с большим сходством, художник сумел передать характерные ленинские черты, его сильный, энергичный жест, целеустремленную энергию.

Несмотря на то что вождь изображен в картине на втором плане, его образ является главным. Это — центр картины, ее сердце. Ленина ощущаешь в гуще людской

101. П. Стучка. 1921



массы, тесно окружившей своего вождя. От него исходит воля, энергия, заряжающая делегатов, напряженно внимающих ленинской речи. Зритель легко находит наклоненную над трибуной фигуру вождя со стремительно вытянутой вперед рукой. От Ленина взор зрителя переходит к амфитеатру, заполненному делегатами многих стран Востока и Запада, и хорам, где сидят многочисленные гости и представители прессы.

102. Б. Хейвуд. 1921



Центр картины подчеркнут тремя белыми алебастровыми колоннами, выделяющимися на фоне темно-красных стен, и стоящими возле них алыми знаменами. Их яркие пятна, оттененные белизной колонн, придают торжественность композиции. Художник стремится развернуть как можно шире панораму зала заседаний Таврического дворца. Он обращается к традиционному приему монументальной живописи, применяет две точ-

103. Феликс Кон. 1921



ки зрения, нижнюю, с которой изображен первый план, и высокую, помогающую показать торжественность многолюдного заседания и большое количество делегатов. Их группы, свободно и естественно скомпонованные, образуют единое композиционное целое. Достигнуто живое разнообразие жестов, поз, экспрессии лиц. Художнику хорошо удалось передать боевое содружество представителей международного пролетариата.

«Картина т. Бродского,— писали В. Коларов и Г. Димитров,— дает в высокохудожественной форме полную и точную идею о Международном конгрессе Коминтерна в момент бури и энтузиазма, когда он форми-

104. Делегат III конгресса Коминтерна. 1921



ровался. Зритель, смотря на картину, не только слышит пророческие слова Ленина, но и чувствует бой надвигавшейся революционной волны, заливающей весь мир» [13].

Отдельные участники конгресса оказались в лагере ревизионизма, но международное революционное движение продолжало развиваться, одерживая победы во многих странах мира. Картина Бродского говорила о трудном, но славном пути, пройденном коммунистическими партиями. В речи, произнесенной Лениным на открытии конгресса, о международном положении и основных задачах Коммунистического Интернационала, оппортунизм бичевался как главный враг рабочего дви-

жения. На II конгрессе восторжествовали ленинские установки в развитии революции.

Живописное построение картины выдержано в гамме светлых тонов, оживленной яркими пятнами белых колонн и красных транспарантов. Холст тщательно и тонко проработан кистью; чуждаясь этюдной беглости, художник избегает плотного корпусного письма, обращаясь к энергичному мазку лишь в первопланных и световых частях. Детализированная конкретность, свойственная Бродскому, «рисуночность» его стиля не превалирует в полотне над живописными элементами. «Картина произвела на меня очень сильное впечатление правдивостью композиции, чистотой тона, превосходной техникой» [14],— отмечал художник И. Владимиров.

Стремясь сделать свое произведение исторически верным, Бродский счел возможным отойти в отдельных частностях от протокольно точного изображения II конгресса Коминтерна. Он написал в картине некоторых участников III конгресса, состоявшегося в 1921 году, на котором продолжал свою работу по сбору материалов. Это отметил один из старейших деятелей Коммунистической партии соратник Ленина Миха Цхакая:

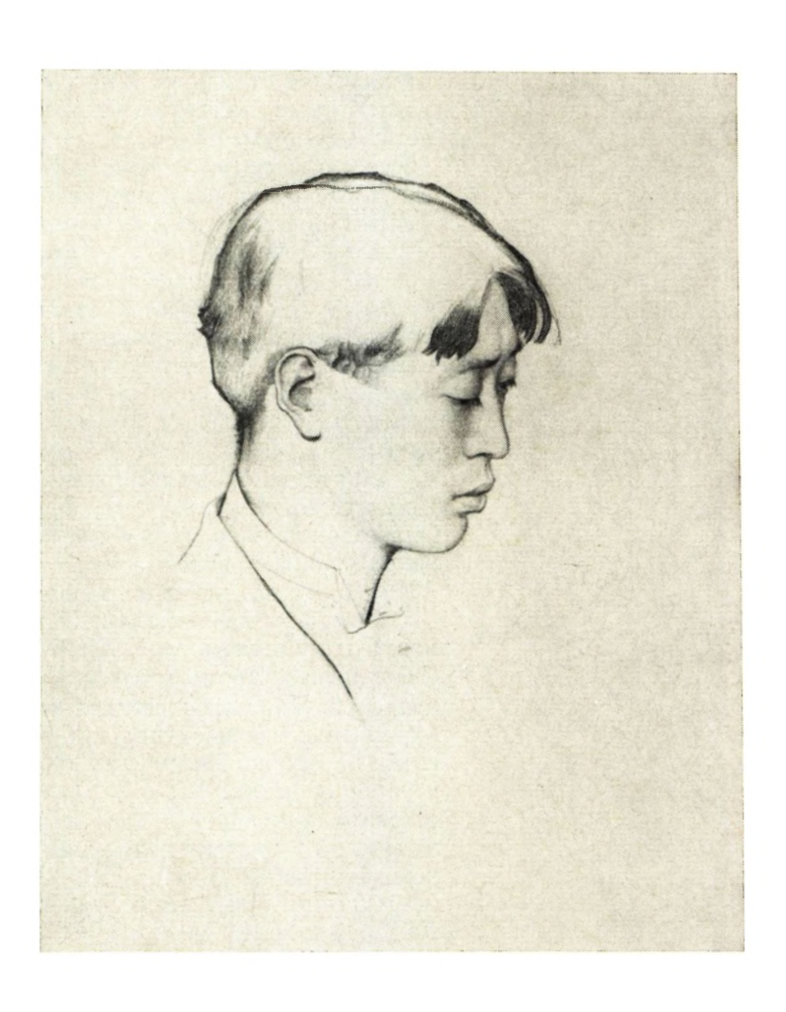
«Картина тов. Бродского «II конгресс Коминтерна» не совсем в узко историческом смысле «II конгресс», ибо там нет некоторых из бывших на нем, а есть очень много таких, кого не было на II, хотя были на следующем — III конгрессе. Это, конечно, не беда. Очевидно, автор вдохновлялся всей важностью момента и работой II конгресса» [15].

Нетрудно увидеть в картине отдельные недостатки: мало связан с общим планом передний ряд фигур.

**И. Е. Репин. Альбом отзывов о картине И. И. Бродского**

«Торжественное открытие II конгресса» — картина Исаака Бродского представляет такое необыкновенное явление, что о нем можно только благоговейно молчать... Такая масса лиц (600) и движений, и все портреты, и все они действуют, начиная с главного оратора Ленина. Это колоссальный труд, и выполнение такой сложной композиции — мы знаем их — редкость.

105. Цюй Цю-бо. 1921



Е. А. Кацман. Записки художника

В ноябре 1924 года был поднят вопрос об устройстве специальной выставки огромной картины Бродского «II конгресс Коминтерна». Около этой выставки было много шуму. АХРР ругали немало. Некоторые вхутемасовцы устроили несколько «буйных» разговоров, после которых около картины пришлось поставить барьер, а около барьера надежную охрану... Выставку посетило 45 000 человек.

оторванный от основной массы делегатов. Критики справедливо считали, что изображенные на первом плане делегаты республик Средней Азии в цветных халатах смотрятся в отрыве от общей массы участников конгресса.

Как бы отвечая своим критикам, художник говорил: «Мне хотелось в картине дать коллективный портрет деятелей Коминтерна, съехавшихся по зову Ленина в Россию. Поэтому я старался строить композицию так, чтобы она помогала этой задаче, помогала дать живые образы многих очень разных людей... Но, конечно, картина — это не сумма портретов, в ней должно быть единое действие... Наиболее сложным было решить центр картины. Я много раз переписывал Ленина, пока не добился того, чтобы он был «внутри композиции» [16].

Картина «Торжественное открытие II конгресса Коминтерна» быстро завоевала огромную известность. Она разошлась во множестве копий и больших цветных репродукций, прекрасно отпечатанных для издательства АХРР в берлинской типографии Зееле [17].

Выставка картины и подготовительных к ней рисунков была организована АХРР в Москве, Ленинграде, Свердловске, Перми и всюду вызывала горячие отклики зрителей. Нападки критиков на картину перекрывались хором голосов, выступивших в ее защиту: «Тов. Бродский, не обращайте на них внимания. Рабочие Вас поняли и оценили. Вы своей картиной дали нам почувствовать, как дорог и близок нам Коминтерн»,— писал художнику рабочий-печатник 1-й Государственной типографии Яковлев.

Один из зрителей назвал картину Бродского «Волховстрой в искусстве».

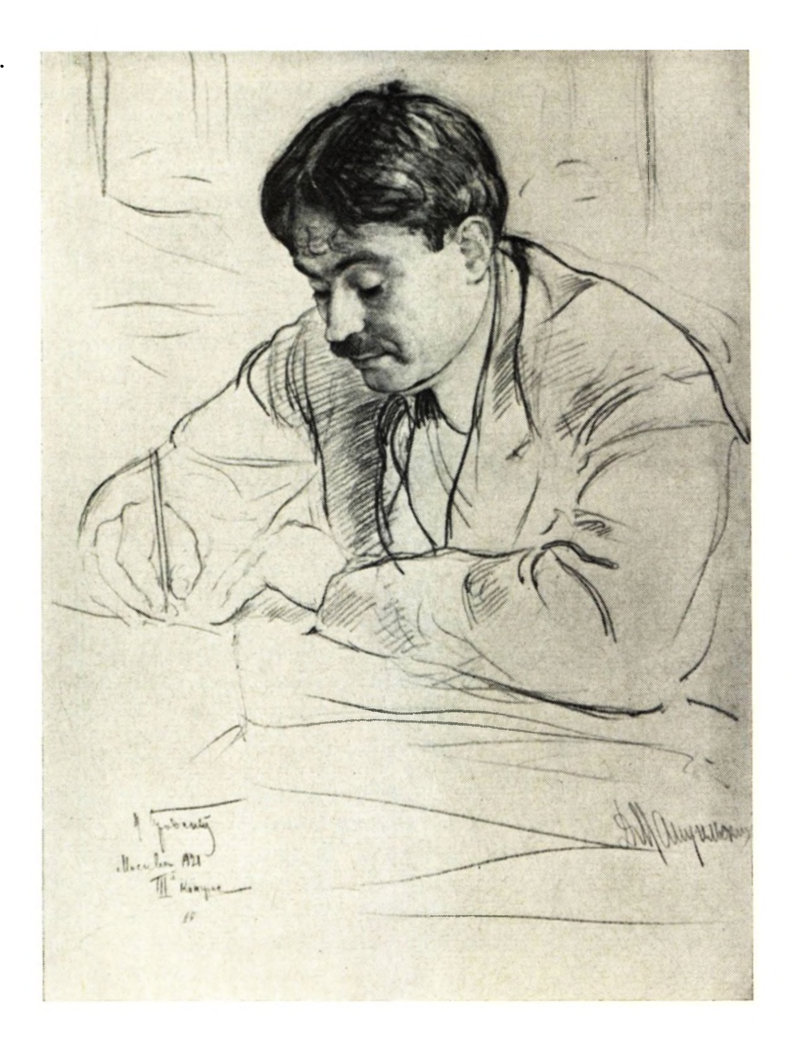
«Когда я смотрю на картину, то я рад так, как будто бы пролетарская революция завоевала еще какой-нибудь форт или баррикаду».

«Это первый камень, прочно заложенный в фундамент советского реалистического искусства».

«Пачкунам из лагеря новых течений, которые вместо носа делают треугольники, вместо головы квадрат с пятью прямыми углами, надо многому поучиться у Бродского» [18].

Эти записи, взятые на выборку из тетрадей с отзывами зрителей, характеризуют горячую поддержку художника со стороны рабочих, красноармейцев, учащихся, высоко оценивших его труд. Страстность суждений и горячие споры, возникавшие по поводу картины, восторги подавляющего большинства и «брюзжание» мень-

106. Д. З. Мануильский. 1921



шинства убеждали в том, что произведение Бродского было незаурядным явлением в советском искусстве.

В Москве состоялось несколько диспутов, посвященных обсуждению картины Бродского. Один из них был проведен социологической секцией Государственной Академии художественных наук 14 января 1925 года на выставке в здании Музея изящных искусств (Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина).

Диспут выявил резкие крайности в борьбе художественных направлений 1920-х годов. Страстные вы-

ступления противников и сторонников Бродского свидетельствовали об актуальности его произведения.

«Всем известно, какие нападки закружились вокруг огромной картины Бродского, изображающей заседание Коминтерна,— писал А. В. Луначарский.— Частью эти нападки шли из художественного лагеря. И тем не менее, надо прямо сказать, что картина эта вызывает настоящий взрыв восторга со стороны неискушенных зрителей. Действительно, достоинств в этой картине тоже много. В конце концов это одно из немногих произведений нашей живописи, о котором можно говорить, как о картине» [19].

Теперь, по прошествии многих лет, когда явления искусства 1920-х годов и полотно Бродского мы рассматриваем в исторической перспективе, можно оценить значение большого труда художника объективно, без групповых пристрастий.

Написанное в пору становления советской живописи, это произведение обобщало опыт передовых художников, работавших над темами современности, давало опору и перспективу их творчеству. Оно во многом определило пути советской историко-революционной живописи и утвердило картину как идеологически действенную и живую форму искусства.

* * *

История советской станковой графики 1920-х годов останется неполной, если не будут учтены портретные рисунки. В этом жанре много и успешно работали в те годы Н. Андреев, И. Бродский, Л. Пастернак, П. Нерадовский, Б. Кустодиев, Д. Кардовский, Г. Верейский,


К. Е. Ворошилов,
И. И. Бродский и
П. А. Радимов. 1925



**107. С. М. Буденный. 1922**



**Автомонография**

Очень трудно давались подготовительные работы к картине. Во время конгресса делать отдельные зарисовки приходилось в самых разнообразных местах, так как делегаты конгресса жили в разных гостиницах и поймать их было трудно. Некоторые нелегально приехали из-за границы и позировали неохотно. Часто мне приходилось рисовать на большом расстоянии, чтобы делегаты не видели, что я их рисую. Клару Цеткин мне пришлось рисовать в шесть часов утра, так как она вставала в пять часов утра и до шести успевала принять ряд иностранных и наших корреспондентов. Некоторых делегатов я рисовал в поезде, между Ленинградом и Москвой. За отсутствием другого свободного времени, они назначали сеанс в купе.

Более ста пятидесяти зарисовок было сделано мною с большими трудностями и приключениями, прямо-таки на ходу.

К. Юон, А. Вахрамеев и другие. В противовес сторонникам всевозможных «измов», эти мастера утверждали в своем творчестве реальные образы современников, изображая их как живых, мыслящих людей, с присущей им индивидуальной характерностью. Будущие поколения прочтут в этих рисунках правдивый рассказ о людях нашего времени. Большой цикл портретов деятелей Коминтерна, исполненных Бродским, занимает одно из первых мест в этой портретной галерее.

Для того чтобы изобразить в картине свыше 300 участников II конгресса Коминтерна и его гостей, художнику нужно было накопить большой натурный материал. Писать этюды при занятости делегатов конгресса было невозможно, пришлось ограничиться зарисовками.

Эта работа требовала оперативности; художник должен был выполнить в день несколько портретов. Времени было мало, никто из членов конгресса не мог позировать больше часа, все рисунки делались в один сеанс.

Художник работал с полным напряжением сил, и за короткий срок ему удалось нарисовать свыше 150 портретов в формате полулиста (часть из них была выполнена на III конгрессе Коминтерна в 1921 году). Он отлично справился с поставленной задачей — запечатлеть образы выдающихся деятелей Коминтерна, многие из которых стояли во главе коммунистических и рабочих партий.

К сожалению, не все из этих рисунков сохранились; сейчас разысканы только семьдесят листов и ряд фотографий и репродукций с утраченных работ.

**М. Манизер. Выступление на вечере памяти И. И. Бродского 26 апреля 1941 года**

Картина Бродского, показанная в 1925 году на выставке в Москве, явилась бомбой, разорвавшейся в формалистическом болоте. Это была полная неожиданность, не знали, как смотреть, что сказать об этой картине, тем более что сочувствие со стороны широких масс зрителей появилось сразу. Картина была не лишена недостатков, она шла тяжелой дорогой. Она была камнем в том фундаменте, на котором строилось советское искусство. С легкой руки Исаака Израилевича, с его почина наше искусство стало расти, крепнуть.

Зарисовки деятелей Коминтерна, сделанные Бродским, обладают исторической достоверностью, подлинностью документа. Все они завизированы автографами портретируемых. Однако было бы неверным сводить эти рисунки, как и все, что сделал Бродский в послереволюционные годы, к «документации» и этим ограничивать общественное значение и художественную ценность его творчества. Несомненно, многие его работы, и в том числе портретные рисунки, имеют художественно-образную значимость.

Бродский сумел передать типические черты борцов революции, их непреклонную волю, их высокие нравственные качества, выразить характеры людей определенной исторической эпохи, представителей целого поколения революционеров. Рисуя выдающихся деятелей международного рабочего движения, Бродский ясно сознавал свою ответственность художника-летописца, поставившего целью «оставить потомству подлинные черты товарищей, на разных концах земного шара борющихся за интересы рабочего класса» [20].

В портретах деятелей Коминтерна ярко выражено умение скупыми средствами создать многогранный образ человека. В этих произведениях Бродский показал себя учеником Репина, тонким психологом, чувствующим неповторимую пластику человеческого лица.

В большой серии работ, исполненных им на конгрессах Коминтерна, наряду с рисунками набросочного характера есть детально проштудированные, законченные. Художник старался избежать репортерского подхода, приблизительности сходства.

На II и III конгрессах Коминтерна было немало делегатов Китая, Индии, Кореи, Монголии, Японии, что свидетельствовало о подъеме революционной борьбы в странах Востока. Бродский проявил пытливый интерес к этой группе деятелей конгресса. Запоминается виртуозный по мастерству портрет китайского революционера Цюй Цю-бо, выполненный с поэтической взволнованностью и артистическим изяществом. «Мне представили его как китайского писателя,— вспоминает Бродский.— Увидев мой альбом, он просил показать ему мои рисунки и разрешить некоторые из них опубликовать в иностранной печати... Он очень хорошо позировал, и я увлекся его удивительно привлекательным и красивым лицом монгольского типа» [21].

Простота композиционного решения в портрете Цюй Цю-бо, обобщенная четкая линия, ясность формы

создают впечатление легкости исполнения. Тонко вылеплено лицо, выступающее рельефом; строгие линии и мягко проложенные теневые планы строят форму.

Психологической заостренностью отличается портрет Джона Рида. Удачен портрет Луначарского, выполненный с большим техническим мастерством. Кажется, будто художник увидел наркома в тот момент, когда он, слушая собеседника, готовится вступить с ним в полемику. Слегка откинутая голова, так верно найденная в своей «посадке», прорисована во всех характерных подробностях, придающих образу жизненную выразительность. Плечи, грудь оттенены сильными штрихами, подчеркивающими тщательную лепку лица.

Технической завершенностью отличается портрет датского писателя Мартина Андерсена-Нексе, приглашенного в качестве гостя на IV конгресс Коминтерна, состоявшийся в Москве в 1922 году. Детальная прорисовка всех «частностей» формы не мешает пластической цельности портрета. «Нексе выглядел бодрым и сильным человеком, внешне очень привлекательным для художника,— вспоминает Бродский.— У него были крупные, очень выразительные черты лица, чудесные живые глаза. Он был первый раз в России и смеялся над «страхами», о которых говорили ему на Западе. Во всем, о чем он говорил, чувствовалась его гордая любовь к России, восхищение перед мужественным русским пролетариатом» [22].

В свободной манере быстрого набросочного рисунка исполнены портреты Вайян-Кутюрье и Томмази, зарисовки ряда делегатов стран Востока. Отдельные из них — примеры мастерского владения карандашной

В Президиум Центрального исполнительного комитета
Дар художника И. И. Бродского

В течение нескольких бывших у нас в республике конгрессов Коминтерна мною сделаны около 150 художественных зарисовок величайших деятелей международной революции. Все эти рисунки мною сделаны с натуры. В настоящее время я, желая эти рисунки сохранить, считаю для себя необходимым передать их в безвозмездное пользование пролетарского государства.

Собранные воедино — они представляют большой художественный и исторический интерес как первая попытка оставить потомству подлинные черты товарищей, на разных концах земного шара борющихся за интересы рабочего класса...

Художник И. Бродский. [1925]



108. Мартин Андерсен-Нексе. 1922

техникой. Тонкими штрихами, с легкой растушевкой лепится форма головы, лица, рук. Альбомным наброскам Бродского свойственны строгость рисунка, острота зрительного восприятия. Его карандаш легко и быстро фиксирует главное в натуре. Четкостью рисунка и лаконизмом отличаются портреты М. Ульяновой, Раймонда Лефевра, Гильбо, Цхакая. Портреты Галлахера и Рахьи очерчены твердой рукой, убедительно передано сходство, но технически они суховаты.

В портрете Сильвии Панкхерст, известной английской суфражистки, нет определенности очертаний. Серебристость тона, мягкая тушевка и прозрачные тени создают впечатление полнокровной жизненности образа.

Чаще всего Бродский делает погрудные портреты или рисует только головы. Все внимание концентрируется на лице. Интерьер, аксессуары обстановки, околичности остаются вне поля зрения. Все портреты имеют нейтральный фон, обозначенный только несколькими беглыми штрихами. Так же свободно трактуется одежда. Энергичная штриховка обогащается тонко нюансированными тенями, легким «офортным» рисунком. У художника нет заученной манеры; он не подходит к натуре с найденными раз и навсегда приемами. Натура сама подсказывает ему нужное решение. Графический язык художника всегда определенен, его структурная основа никогда не скрадывается «живописными эффектами». Четкая моделировка, прочный рисуночный костяк — вот отличительные особенности, ярко проявившиеся в портретах коминтерновской серии. Эти приемы оставались устойчивыми в его творчестве в конце десятых и начале двадцатых годов. Позднее художник обращается к более сухой и дробной трактовке формы.

Значительная часть портретов Бродского была репродуцирована в альбоме «Деятели Коммунистического Интернационала», вышедшем в Издательстве Коминтерна в 1920 году. В нем, помимо многих работ Бродского, были воспроизведены несколько рисунков Г. Верейского, М. Добужинского, С. Чехонина и Б. Кустодиева [23]. Это издание, отличающееся высоким качеством печати, было выпущено в поразительно короткие сроки. Печатники типографии б. Голике и Вильборг (ныне им. Ивана Федорова) работали с большим энтузиазмом. Один экземпляр альбома был специально изготовлен для В. И. Ленина в красном сафьяновом переплете со вкладным листом — акварельным портретом Владимира Ильича, выполненным С. Чехониным. Эта книга нахо-

дится в личной библиотеке В. И. Ленина[24]. Еще один экземпляр альбома хранится в его рабочем кабинете в Кремле.

«Мы живем в эпоху великой социальной бури, когда картина мира меняется необычайно быстро: старый гнусный мир умирает на наших глазах и на наших глазах рождается новый, светлый мир труда и свободы. Не отмечать всех деталей этого великого этапа, свидетелями которого нас сделала история, было бы преступлением перед историей. Но человечество хочет и должно знать не только лозунги и факты борьбы,— оно хочет и вправе знать своих героев...» — говорится в предисловии к альбому «Деятели Коммунистического Интернационала».

В противовес «отрицателям» героев, считавшим, что отдельные люди не играют никакой исторической роли и искусство не должно интересоваться ими, Бродский своим творчеством объективно утверждал значение личности в общественном процессе, ее большую роль в прогрессе, как выразителя воли масс, интересов народа.

# X. «Расстрел 26 бакинских комиссаров» и пейзажные картины 1920-х годов

Творческая программа Бродского, совпавшая с основными установками АХРР о художественно-документальном отражении действительности и «героическом реализме», получила дальнейшее развитие в его картине «Расстрел 26 бакинских комиссаров». Она была написана в 1925 году, по заказу Совета народных комиссаров Азербайджанской ССР, с целью увековечения памяти героев Бакинской коммуны, ставших жертвами наймитов английского империализма.

Установление Советской власти в Баку в 1918 году встретило яростное противодействие всех сил контрреволюции на Кавказе. Нефтяные богатства и военно-стратегическое значение Баку делали его в равной мере привлекательным для англо-французского и немецкого империализма.

Ленин неустанно следил за развертыванием событий на Кавказе: «Мы в восторге от вашей твердой и решительной политики. Сумейте соединить с ней осторожнейшую дипломатию, предписываемую, безусловно, теперешним труднейшим положением,— и мы победим» [1],— писал В. И. Ленин С. Г. Шаумяну.

Бакинский пролетариат в трудной военной и политической обстановке оказал героическое сопротивление силам контрреволюции, но вынужден был уступить в неравной борьбе. Поражению коммуны способствовало предательство эсеров и меньшевиков, которые вели тактику отказа от вооруженного противодействия блоку контрреволюционных партий.

Организатором дикой расправы с бакинскими комиссарами был В. Малессон, представитель английского командования, являвшийся полным диктатором Закавказья. Узнав, что в Красноводскую тюрьму попали аре-

стованные Закаспийским правительством бакинские комиссары, он принял все меры к их физическому уничтожению. Безоружные коммунисты, по мнению Малессона, «обладали более страшным оружием — силой агитаторского таланта, благодаря которому массы переходили на их сторону и возникали новые большевистские восстания» [2]. «Большевики безопасны только мертвые»,— цинично заявил Малессон. Его ближайший помощник капитан Тиг Джонс и глава Закаспийского правительства эсер Фунтиков были теми, на кого англичане возложили миссию палачей. Они прибыли в Красноводск в специально сформированном поезде и, разработав с руководителями местного эсеровского правительства план расстрела, организовали ложную отправку арестованных комиссаров в Ашхабад. На рассвете 20 сентября на перегоне между станциями Перевал и Ахча-Куйма, на 207-й версте комиссары были расстреляны.

Английские интервенты делали все, чтобы скрыть свое участие в этом злодеянии. Они распространяли версию о том, что бакинские комиссары отправлены в Индию и умерли там от болезней. Затем было заявлено, что они самочинно убиты группой рабочих около Кызыл-Арвата.

Мысль написать картину, посвященную героической гибели 26 бакинских комиссаров, возникла у Бродского вскоре после окончания им большого исторического полотна «Торжественное открытие II конгресса Коминтерна». Новая работа по замыслу автора должна была явиться продолжением начатого им цикла монументальных картин «Революция в России», в которых ему хотелось «посильно отразить величие нашей эпохи, спокойно и просто, языком реалистического искусства поведать о великих делах и днях революции, о ее вождях, героях и рядовых бойцах» [3].

Свою мысль о создании картины, посвященной подвигу бакинских комиссаров, Бродский изложил С. М. Кирову, который был тогда секретарем Центрального Комитета Коммунистической партии Азербайджана. Киров горячо поддержал художника в его начинании и оказал большую помощь в сборе необходимых материалов. Бродский называет Кирова не только вдохновителем, но и организатором его работы над картиной.

Бакинский Совет, заказавший это полотно, ставил условием представление эскиза, после утверждения которого художник мог приступить к исполнению заказа.

109. Расстрел
26 бакинских
комиссаров. 1925





Бродский не соглашался, так как опасался, что это может связать его в дальнейшей работе. Обычно он делал черновой набросок композиции «для себя», а затем развивал ее на холсте. Но так как Бакинский Совет настаивал на предоставлении, художник все же выполнил эскиз. По его словам, к эскизу он отнесся «поверхностно, без достаточной серьезности и знания материала». В письме председателю Исполнительного комитета Бакинского Совета он писал:

«Наконец я имею удовольствие послать Вам эскиз картины 26. Но прошу Вас быть снисходительней, так как на эскизе нельзя все-таки передать то, что передашь на большом холсте, где все ясно и ярко будет выражено, благодаря долгой и упорной работе и где я могу всегда переделать и изменить композицию.

Этим эскизом я хочу Вам только показать приблизительную мысль и планировку картины и должен Вас предупредить, что во время работы, наверное, придется многое перекомпоновать, так как я жду сильное подкрепление в смысле материала из Закаспия. Меня чрезвычайно обрадовало извещение, в котором говорится, что по Вашему поручению специально командируется лицо в Закаспий для получения материала к картине 26 и костюма туркмена, а главное, что мне дана еще возможность зарисовать Фунтикова в Московском исправдоме, участника расстрела. Это внимание Баксовета меня тронуло до глубины души. Эскиз этот я показывал многим товарищам в Смольном и художникам и его все одобряют. Я изображаю момент расстрела, когда восходящее солнце озарило лица коммунаров. Этот эффект в большой картине особенно будет интересен в живописном

26 ноября 1924 г.

**Мандат**

Дан сей от Совета народных комиссаров Азербайджанской Советской Социалистической Республики известному ленинградскому художнику И. И. Бродскому, автору знаменитой картины «Торжественное заседание II конгресса Коминтерна во дворце Урицкого в Ленинграде» — в том, что ему поручается выполнение важной историческо-художественной работы, а именно, создание большой картины «Расстрел 26 бакинских коммунаров».

На основании сего мандата Совет народных комиссаров просит учреждения АССР, частных лиц, а равно и родственников казненных комиссаров, к которым обратится художник



110. Расстрел 26 бакинских комиссаров. 1925. Фрагмент

Бродский за получением сведений и материалов по этому вопросу, оказывать ему в этом всяческое содействие...

Председатель Совета народных комиссаров АССР (Мусабеков)
Управляющий делами Совета народных комиссаров (Мамедов)

«Бакинский рабочий», 1924, 2 декабря

Совнаркомом АССР и Баксоветом заказана известному ленинградскому художнику И. Бродскому большая историческая картина «Расстрел 26 бакинских комиссаров». Нуждаясь в материалах для этой картины, художник Бродский просит всех родственников, друзей и знакомых расстрелянных комиссаров предоставить ему во временное пользование весь имеющийся в их распоряжении иллюстративный материал, относящийся к жизни и гибели 26.

отношении. Сходство лиц на эскизе я не передал умышленно, так как это не важно, да и фигуры будут, смотря по материалу, переставляться. Я хочу, чтобы Вы и товарищи, которые будут смотреть эскиз, верили бы в мое умение... Я никогда не делал эскизов для картин, всегда писал сразу на большом полотне, это моя особенность, поэтому я просил освободить меня от эскиза. Определенно Вам обещаю, что картину сделаю хорошую, потому что этой работе я придаю большое значение и мне важно сделать ее хорошо...» [4]

Посланный Бродским эскиз был подвергнут строгой критике. Президиум Бакинского Совета, рассмотрев его, пришел к выводу, что он «не вполне отвечает величию и пафосу изображаемого момента». «Изображаемое в эскизе производит впечатление обычного военного эпизода, когда одна из сторон, выйдя из окопов, сдается противнику. Кроме того, абсолютно не выявлено, что расстреливающие не туркмены, а белогвардейцы, переодетые в туркменские костюмы». Отмечалось также, что в эскизе «недостаточно выделено участие англичан в казни» и что «пейзаж не дает характеристики местности. Вместо сыпучих песков Закаспия — холодный северный пейзаж» [5]. Художнику предлагалось «принять означенные соображения к руководству». Со многими замечаниями он согласился, но общую композицию решил не менять.

Бродский писал с большим увлечением, работа была исполнена им в течение года. Уже 10 сентября 1925 года она обсуждалась художественной общественностью Ленинграда, а 22 сентября была принята Президиумом Бакинского Совета, постановившим: «Картину принять, считать ее хорошо выполненной и вполне удовлетворяющей заданиям» [6].

Приступая к исполнению заказа, Бродский провел большую подготовительную работу, собрав все имеющиеся материалы, касавшиеся трагической гибели бакинских комиссаров. Он выезжал в Закавказье, был на месте казни, работал в архивах, знакомился с показаниями участников расстрела.

Работу над полотном художник начал лишь тогда, когда ему стало ясно во всех подробностях трагическое событие, свершившееся 20 сентября 1918 года. Стремление к исторической достоверности и жизненной правдивости обязывало дать максимальное сходство всех действующих лиц, а материалов для этого у художника было все же мало. Те фотографии комиссаров, которыми

он обладал, в большинстве случаев давали только общее впечатление о их внешнем облике. Пользуясь документами партийного архива, Бродский располагал копиями тюремных паспортов Шаумяна, Джапаридзе и других, с точными указаниями их роста, размеров головы, описанием глаз, носа и т. д. Однако эти материалы могли служить лишь самым общим ориентиром. Это же можно сказать и о записях, сделанных со слов близких родственников и друзей комиссаров.

«Шаумян. Выше среднего роста, стройный, брюнет, худощавый, бледное лицо энтузиаста, черные горящие глаза, волосы волнистые...

Фиолетов. 35 лет. Рост средний, светло-русый, с сединой, глаза светлые. Носил очки. Цвет лица бледноватый. Одевался в косоворотку и тужурку, носил сапоги...» [7]

Характеристики комиссаров, которые составлялись для художника по заданию Президиума Бакинского Совета, были также общего характера.

«Джапаридзе. С образованием учительской семинарии. Всю свою жизнь работал среди бакинских рабочих. Пользовался их искренней любовью; все время руководил их организациями (профсоюзами, стачками, Советом депутатов). Темперамента горячего. Его называли сердцем Бакинской коммуны. Оратор...

Амирян. Теоретик. Натура замкнутая, молчаливая, спокойная. Твердая воля. Вел почти аскетическую жизнь, не был женат.

Азизбеков. Бывший фабрикант. Отдал свою фабрику рабочим. Один из крупных коммунистов среди мусульман» [8].

Автомонография

Я попросил устроить мне встречу со всеми родственниками и знакомыми расстрелянных комиссаров. Сергей Миронович распорядился созвать всех родственников в зал заседаний Совнаркома, куда пришли жены, дети и братья бакинских комиссаров. Многие принесли фотографии. Я каждого расспрашивал и записывал, что меня интересовало. В Москве мне была предоставлена возможность встретиться в ГПУ на Лубянке с участниками расстрела, председателем Закаспийского белогвардейского правительства Фунтиковым и Рыбалкиным — комендантом тюрьмы в Красноводске.

Говоря о большом собранном материале для картины, Бродский замечает: «Он оставался бы для меня мертвым, если б Сергей Миронович не помог понять мне смысл происшедшего и представить каждого из героев как живую личность, как революционера» [9].

Немного сведений было у художника о тех, кто совершил расправу; несколько фотографий и краткие описания внешности Седых, Алания, Курилева — вот все, чем он располагал. «Лишь встреча с Фунтиковым и Рыбалкиным, незадолго до суда над ними, дала мне возможность физически ощутить этих палачей, вызывавших чувство омерзения» [10].

«Собрав материалы, я поехал в Ленинград и начал писать картину в своей мастерской в Смольном. Работал над картиной в течение года. Часто мою мастерскую посещал Сергей Миронович Киров, который очень много мне помогал: давал указания, объяснял подробности, знакомил с людьми, лично знавшими комиссаров, много рассказывал мне о жизни, работе и героической гибели двадцати шести комиссаров» [11].

В мастерской художника была собрана вся необходимая одежда — туркменские халаты, папахи, чувяки, военная форма и образцы оружия. Натурщики приглашались только для фигур; при писании голов Бродский пользовался типажом лишь в редких случаях.

Следует сказать, что такой процесс работы над картиной, связанный с последовательным накоплением и разработкой материалов, изучением натуры, во многом утраченный в те годы, имел принципиально важное значение.

Сюжетно-композиционное решение картины было подсказано художнику самой действительностью, революционной героикой борьбы пролетариата с наемниками капитала, политической задачей разоблачить убийц вождей Бакинской коммуны, возвеличить, обессмертить подвиг коммунаров.

С убеждающей силой в картине раскрыта организаторская роль английских интервентов, прямых участников и инициаторов этого злодеяния, выявлены гнусность и коварство слуг империализма. Художник противопоставил два лагеря, два класса — мир хищников и убийц и светлые образы героев революции, борцов за коммунизм. Это контрастное противопоставление — основная драматическая коллизия картины — определило композиционное решение и все компоненты произведения.

«Можно спорить об отдельных частностях и деталях картины И. И. Бродского, но одно несомненно — она дает чрезвычайно художественное, сильное и яркое изображение этого исторического эпизода,— писала газета «Заря Востока».— Художник не бьет искусственно по нервам, не преувеличивает, не впадает в тенденциозность, соблюдая историческую правдивость.

Несмотря на это,— вернее, благодаря этому,— картина производит огромное впечатление, она — сплошной крик негодования, громкий протест, раздавшийся на весь мир. Художник ничего не подчеркивает, но вы смотрите на его картину, и вас охватывает чувство глубочайшего омерзения к английскому империализму и его наймитам, и вы не можете преодолеть глубочайшего преклонения перед героями-революционерами, славными борцами за Бакинскую коммуну. Два мира — мир палачей и мир революции — открываются перед вами, и вы сразу видите ту бездну, которая отделяет их друг от друга...

Художник не навязывает вам своих выводов, но вы уже их сделали, сделали при первом взгляде на картину: трагическая гибель 26 глубоко запечатлелась в вашем сердце, и вы шлете проклятие мертвому прошлому, которое все еще пытается схватить новую, живую жизнь. Такова власть подлинного искусства» [12].

В картине есть одна композиционная особенность, присущая и ряду других многофигурных композиций Бродского. Ее главные герои даны на втором плане, в глубине, а организаторы расправы — впереди. Задача, которая ставилась художником, была в высшей степени трудной. Сложность ее заключалась в том, что нужно было раскрыть обе стороны темы — показать два лагеря в противопоставлении, без чего замысел нельзя реализовать с достаточной глубиной. И если бы эта задача не была решена, то картина оказалась бы в идейном отношении неверной. Внимательное изучение композиции убеждает в том, что ее смысловым центром является стоящая на пригорке группа комиссаров. Несмотря на то что их фигуры отодвинуты на второй план, они концентрируют на себе внимание зрителя. Этому служат и силуэты фигур, легко читаемые на фоне неба, и освещение (комиссары изображены в свете солнечных лучей, убийцы — в полумраке), и возвышенное расположение всей группы, и фронтальность группы по отношению к зрителю (все остальные действующие лица даны в профиль или со спины).

Вся сцена расстрела членится на три части, как бы повторяющие друг друга, тем самым усиливается тема убийства. Легко проследить три плана уходящей в глубину шеренги убийц и цепи уже падающих под пулями коммунаров. Этот хорошо продуманный ритм слагаемых частей картины был выискан художником еще в рисуночной стадии, когда определялась вся композиция. Она построена как сценическая диорама, имеет ясные боковые («кулисные») планы, выделенный центр.

Величие подвига, мужество бакинских комиссаров перед лицом гибели, бесстрашие в борьбе, смерть во имя великой цели показаны в картине с большой эмоциональной силой. Революционеры умирают с возгласами: «Да здравствует коммунизм!»

Они возвышаются над палачами. Избитые, окровавленные, но непоколебимые, стоят герои-коммунары перед наведенными на них дулами винтовок. Их образы излучают величие, могущество духа, они полны моральной силы и превосходства над врагом.

Зевин, Шаумян, Азизбеков, Джапаридзе, Карганов, Фиолетов, Амирян, Басин составляют первопланную группу. Это — цвет коммуны. Их фигуры четко рисуются на фоне утреннего, еще сумрачного неба. Художник придал каждому из них характерную экспрессию: позу, жест, мимику. Мы читаем на лицах комиссаров эмоции гнева, ненависти, презрения к врагу. Эту «живость движения» в картине отметил Репин [13].

Художником намеренно противопоставлена страстная патетика образов расстреливаемых комиссаров тупости белогвардейских палачей-наемников, солдат и бойцов дикой туркменской дивизии, застывших в напряженных позах. Это — убийцы. Есть большая выразительность в том, как длинная цепь вооруженных наемников охватывает враждебным кольцом беззащитную группу людей, расстреливаемых в упор.

Сжав кулаки, гневным презрением клеймит убийц Шаумян (предсовнаркома); открыто и бесстрашно встречают смерть стоящие рядом с ним Зевин (комиссар труда) и Азизбеков (губернский комиссар). Подняв высоко руку в призывном жесте, произносит клятву коммунизму Джапаридзе (председатель Бакинского Совета); слова проклятия убийцам бросает им в лицо Фиолетов (комиссар народного хозяйства); рядом с ним — в спокойной позе, весь собранный, Карганов (главком). Последние в группе — рвущийся с кулаками на палачей Басин (помощник комиссара народного хозяйст-

ва) и удерживающий его Амирян (редактор «Бакинского рабочего»).

Стремясь к портретному сходству главных действующих лиц, художник решал задачу индивидуализации каждого образа, находя только ему присущие черты. Вместе с тем он искал выражения того типического, что объединяет людей одного класса, одной партии.

Характеризуя героев, Бродский подчеркивает их стойкость, глубокую веру в правоту и торжество великих идей, за которые они отдают жизнь. Зритель, видя героическую смерть комиссаров, глубоко верит в конечную победу коммунизма. Этот исторический оптимизм вытекает из идейности борцов, гибнущих, но не сломленных, убежденных в победе своего правого дела. Художник подчеркнул эту типическую сторону характера героев-коммунистов, избежав фальшивых нот обреченности и жертвенности. В «Расстреле 26 бакинских комиссаров» впервые в советской живописи тема гибели советского человека в борьбе с врагом решалась как торжество погибающего героя над физически уничтожающим его противником.

Вторым важным звеном композиции является группа эсеров и английских офицеров. Они спрятались за спинами убийц. Крайний слева — Фунтиков, глава Закаспийского контрреволюционного правительства; он разговаривает со священником, возмущающимся отказом коммунаров от его услуг. Рядом с ними — английский офицер, с циничным любопытством наблюдающий за бойней, и эсер Седых, понукающий стрелков. Немного ниже — колоритная группа непосредственных руководителей расправы: английские офицеры, член эсеровского правительства Кун, в форме русского офицера, и на самом первом плане, с окровавленными руками комендант Красноводска эсер Рыбалкин. Их движения напряжены и порывисты; звериная ненависть, злоба и страх написаны на их лицах. Они боятся, что казнь может не совершиться. Два стрелка железнодорожной охраны уже опустили оружие. Они начинают понимать смысл происходящего и не хотят участвовать в преступлении. Справа изображена груда истерзанных человеческих тел, и среди них группа мародеров, грабящих убитых. Интервенты и их наемники предстают в картине Бродского коварными и гнусными убийцами.

Значительную роль в композиции играет пейзаж, в котором развертывается действие. Унылая песчаная равнина на восточном берегу Каспийского моря, мерт-

вая, поросшая диким кустарником бесплодная земля, освещаемая зарницами, предвестниками солнца, побеждающего ночь, усиливают драматизм события, напряженность последних минут казни. Колючие ветки кустов как бы охватывают комиссаров, жалят их.

В первом варианте картины, в красочной гамме есть излишняя красноватость. Картина писалась при электрическом свете, что не могло не сказаться на колорите. В отдельных планах есть чернота, преодоленная при повторении картины.

Второй вариант был заказан Совнаркомом Грузинской ССР для Музея революции в Тбилиси. Он написан после процесса Фунтикова и Рыбалкина, на котором во всех подробностях было выявлено подлое преступление. Бродский вновь вернулся к эскизу, уточнил многое в нем и, работая над вторым вариантом картины, значительно изменил характеристики отдельных персонажей (английских офицеров, Седых, Фунтикова и других).

В «Расстреле 26 бакинских комиссаров» с полнотой выразилась ясная реалистическая стилистика, присущая послереволюционному творчеству Бродского. В картине проявились характерные особенности метода художника, его сильные и слабые стороны. Противник субъективизма и импрессионистической приблизительности, Бродский добивается строгой реалистичности формы, четкой выразительности линий, материальной конкретности.

Стилистическое своеобразие «Расстрела 26 бакинских комиссаров», как и других историко-революционных полотен Бродского, в рисуночной основе, в строгой контурной проработке формы. Кисть художника останавливается на подробностях, выявляет характерные особенности, подчеркивает пространственные отношения. Линейно-графическое решение картины кажется несколько суховатым, излишне анализирующим форму. Порой второстепенное отвлекает от главного. Художник остается верным своему излюбленному принципу «учета деталей». Тщательно, почти скрупулезно выписаны кустарник, шинели и халаты стоящих спиной к зрителю солдат. Конкретность изображения помогает зрителю ощутить себя рядом, «войти в картину», поверить в истинность происходящего. Художник стремился к тому, чтобы воссоздаваемое событие не вызывало никаких сомнений, было фактически достоверным. Поэтому он так максимально точно передает его во всех подробностях. Картина Бродского, обладающая большой прав-

дивостью, приобретает убеждающую силу фактов, документов. Зритель верит, что именно так происходила кровавая бойня. В этой фактографичности заключалась большая сила агитационного воздействия произведения на зрителя. Определение В. И. Ленина — «образная публицистика», может быть, лучше всего выражает суть художественно-документальных картин Бродского.

Известно, что никаких фотографий, запечатлевших расстрел комиссаров, не существовало. Художнику нужно было творчески воспроизвести сцену расстрела. «Документальность» и «протокольность» служат ему приемом, сознательно примененным в целях создания убеждающего образа, выражения истинности события.

«Это — обвинительный документ»,— так писал о моей картине один из рядовых зрителей. Как раз этого мне и хотелось достигнуть в своей работе. Судя по тому, как реагировали друзья и враги, моя картина сыграла роль политического обвинителя и потому была горячо принята народом и обругана врагами» [14].

Взятая художником большая историческая тема оказалась остросовременной. Она была вызвана к жизни конфликтами незатухающей классовой борьбы. Это произведение нельзя оценивать в отрыве от времени, когда оно писалось. Его агитационность определялась задачами борьбы с империализмом. Художнику важна была политическая оценка злодейского преступления кавказской контрреволюции, вдохновляемой английским капиталом. «Расстрел 26 бакинских комиссаров» создавался в то время, когда империалистические правительства, и в первую очередь английские консерваторы, стремились всячески осложнить отношения с Советским

И. М. Гронский. Из выступления на собрании художников. 1933 г.

Когда нужно ответить английским империалистам, которые готовят против нас войну, пытающимся сорвать строительство социализма, орган партии «Правда» помещает «Расстрел 26 бакинских комиссаров» Бродского. Этот ответ разоблачает убийц, бьет интервентов, топтавших советскую землю, прямо в морду. Это искусство нужное, помогающее в борьбе, помогающее строить социализм и оборонять Родину. Пусть отвертятся английские твердолобые от этого обвинительного художественного документа, им это не удастся, и всякий художник, который хочет честно помогать Советской власти, будет поступать, как И. И. Бродский. С Бродским мы победим, с формалистами — нет.

Союзом. Картина напоминала о жестокости и алчности интервентов, мобилизовала широкие массы, призывала их к бдительности. Она рождала гнев и ненависть к врагам народа, будила чувства глубокой любви к мужественным и стойким борцам революции. Картина помогала укреплению интернациональных связей. Иностранные рабочие делегации отмечали, что художник наглядно показал им гнусную роль правительства, организовавшего интервенцию. «Расстрел 26 бакинских комиссаров» разоблачал подлинное лицо английских империалистов.

В советскую историческую живопись, которая только складывалась в середине 1920-х годов, Бродский внес значительный вклад как летописец революционной современности. Картина «Расстрел 26 бакинских комиссаров» была первым большим полотном историко-революционного содержания.

Опираясь на марксистско-ленинскую историческую науку, художник стремился показать острые конфликты, рожденные борьбой классов, пролетариата и буржуазии. Обращаясь к темам недавнего прошлого, он старался воскресить его с максимальной полнотой и конкретностью как борьбу старого и нового, реакции и прогресса, как историю трудящихся масс.

В «Расстреле 26 бакинских комиссаров» дается обобщающий типический образ революционной героики, беззаветной преданности коммунизму. Впервые в советской живописи Бродский обратился к сюжету с развернутым драматическим конфликтом, в котором вождям бакинского пролетариата противопоставлена банда озверелых наймитов, идущих по указке империалистов

«Заря Востока». Тбилиси, 1925, 1 декабря

Выставку картины И. И. Бродского «Расстрел 26 бакинских комиссаров» посетила английская парламентская комиссия во главе с лейбористом Т. Уолхедом. Выразив свое восхищение картиной, Уолхед задал художнику вопрос:

— На вашей картине в расстреле участвуют английские офицеры. Где вы взяли материал?

— Они были мне даны ответственными работниками в Баку.

— А фамилии офицеров известны? Это они изображены на картине?

— Портретного сходства нет, так как, к сожалению, я не имел фотографических карточек их. Но фамилии их известны.

— Скажите, где можно достать материалы?

— Во-первых, сведения об этом имеются в книге Чайкина и затем наиболее полные в сборнике «Памяти 26-ти».

на самые гнусные преступления во имя сохранения капиталистического строя. Как первый опыт многофигурной «хоровой» композиции, посвященной социально-историческому конфликту, картина «Расстрел 26 бакинских комиссаров» имеет много положительного, но вместе с тем содержит ряд негативных моментов. Стремясь быть документально точным и правдивым в изображении события, избрав героем произведения коллектив, а не отдельное лицо, Бродский ограничивался подчас внешней описательной характеристикой действующих лиц.

Нельзя не согласиться с отдельными критиками, что «литературная» сторона картины выше ее живописного выражения. Работая в мастерской, не имея этюдов, сделанных в воздушной среде, художник вынужден был решать живописные задачи, не проверяя цветовые отношения по натуре. Отсюда условный красновато-коричневый колорит и чрезмерная жесткость рисунка.

Картина «Расстрел 26 бакинских комиссаров» была показана в Москве, Ленинграде, Баку, Ростове, Краснодаре, Грозном, Махачкале, Орджоникидзе и всюду пользовалась большим успехом у зрителей. В Баку она экспонировалась поочередно во всех рабочих клубах и в районных домах крестьянина. В Москве на выставке был устроен вечер памяти бакинских комиссаров, на котором с воспоминаниями выступил их сподвижник А. И. Микоян. В ряде городов профсоюзами были организованы массовые посещения выставки, которая была использована как средство политической агитации. Сбор с выставки по желанию автора шел в фонд помощи семьям бастовавших английских горнорабочих.

Т. Уолхед попросил достать ему эту книгу и затем спросил:

— Но вы, когда писали картину, вы были уверены в этом убийстве?

— Абсолютно! У меня по всем собранным материалам не могло быть и тени сомнения!

— В таком случае нам необходимы факты. Дайте их нам, и мы подымем колоссальный скандал и в парламенте, и в обществе. Ведь это значит, что рабочая партия, тред-юнионы и общественное мнение были нагло обмануты. Английское правительство опубликовало сообщение, из которого видно, что английское командование в этом расстреле не участвовало. Это возмутительный факт.

Успех картины у массового зрителя придал ее автору новые силы, укрепил веру в правоту избранного им пути. У некоторых критиков, зараженных формализмом и эстетством, картина вызвала брюзжание, но никто из них не решился открыто выступить против. Слишком очевидно было ее общественно-политическое значение. «Если «художественные спецы» еще раздумывали, как оценить картину, какой из ярлыков приклеить к ней, «художественный документ» или «протокольный натурализм», то массовый зритель сразу горячо принял картину. Дороже всего были для меня отзывы бакинских рабочих. Они знали Шаумяна, Джапаридзе, Фиолетова и не простили бы мне, если бы я в чем-нибудь погрешил против истины. Видя, какое значение может иметь картина для подлинно революционного воспитания трудящихся, видя вместе с тем, как чутко они относятся к произведениям искусства, я продолжал свою работу с большей уверенностью» [15].

Записи зрителей свидетельствовали о сильном эмоциональном воздействии картины. Один из них, 60-летний человек писал, что это полотно его настолько потрясло, что заставило изменить свои политические убеждения. В большинстве отзывов подчеркивалась политическая направленность произведения, его партийность.

«Глядя на картину, наполняешься лютой ненавистью к буржуазии. Хочется верить и верю, что именно так, а не иначе держали себя при казни мученики-комиссары, отдавшие свою жизнь за великое дело революции. Картина оставляет неизгладимое впечатление. В попа хочется бросить камнем».

5 октября 1925 г.

**Отзыв**

**о картине «26 бакинских комиссаров» художника Бродского**

Президиум Бакинского Совета считает, что картина расстрела 26 бакинских комиссаров, выполненная художником Бродским, является для нас большим достижением.

Картина, изображающая кровавую расправу Закаспийского белогвардейского правительства, совместно с представителями английского империализма, в момент расстрела, невольно вызывает в памяти славное прошлое — героическую борьбу бакинских коммунаров, лучших представителей рабочего класса, борцов за дело пролетариата. Эта картина, имея большое политическое значение, выходящее за пределы Баку и Закавказья, производит на зрителя глубокое впечатление.

«Много кричат о служении искусства рабочему классу, об организации его психики и заострении воли, но мало еще мы видим это на деле. Тов. Бродский решил эту задачу своей монументальной вещью. Пролетарское ему спасибо» [16].

Картина и сейчас не утратила своей политической актуальности; глядя на зверскую расправу контрреволюции с коммунарами, мы невольно вспоминаем современных империалистов, совершающих чудовищные преступления против человечества.

«Расстрел 26 бакинских комиссаров» — важная ступень в развитии советской историко-революционной живописи, определяющая ее дальнейший расцвет на пути социалистического реализма. Картина свидетельствовала о росте советского искусства в первый, ранний период его развития — в годы восстановления народного хозяйства. Она явилась предвестницей новых побед советской исторической живописи, получившей в 1930-е годы дальнейшее развитие.

* * *

Большое значение для Бродского имела высокая оценка его послереволюционных работ Репиным, восторженно отозвавшимся о картинах «Торжественное открытие II конгресса Коминтерна» и «Расстрел 26 бакинских комиссаров». Переписка художников, прерванная на время, вновь возобновилась в 1926 году.

«О Вас я думаю каждый день и вижу Вас, все комнаты мои завешаны Вашими произведениями, которых у меня около 80. Я Вас люблю и ценю по-прежнему,

«Правда», 1926, 24 октября

Ежедневно с утра, как только открывается выставка, у барьера собираются сосредоточенные группы зрителей... обсуждают... Результаты этих обсуждений — отзывы, пространные, не всегда грамотные, но искренние... «Тяжело смотреть на утренний свет, восход солнца при виде столько ужаса и крови на лицах беззащитных героев...» Поражает отзыв одного старика, который пишет, что картина настолько потрясла его, что заставила изменить некоторые взгляды.

О художественной ценности картины И. Бродского можно судить по-разному, но тот факт, что она вызывает у массового зрителя такие сильные переживания... убеждает с несомненностью в ее большой общественной ценности. За немногие дни выставку посетило свыше 15 000 чел., главным образом рабочих экскурсий.

хотя и не писал Вам. Моя мечта этим летом выбраться к Вам на несколько дней, и я думаю, это мне удастся. Как Вы поживаете, Илья Ефимович? Что работаете большое? Как мне хочется поглядеть Ваши последние произведения, что в них нового, поучиться на них и сказать еще раз спасибо за то, что Вы мне дали своими достижениями» [17],— пишет он своему учителю 15 апреля 1926 года.

Творчество Репина Бродский всегда воспринимал как живое, действенное искусство. В обращении к репинской традиции он видел пути оздоровления советского искусства от формалистической шелухи.

Знаменательным событием явилась поездка художника в Куоккала в 1926 году. Бродский возглавлял делегацию, посланную к Репину по инициативе К. Е. Ворошилова. (В поездке участвовали А. Григорьев, Е. Кацман и П. Радимов.) Целью поездки было правильно информировать престарелого мастера о советском искусстве, рассеять злостные измышления окружающих его эмигрантов, клевещущих на Советский Союз. Художникам было поручено приобрести для музеев СССР несколько произведений Репина. Они успешно выполнили возложенную на них миссию. В беседах с великим живописцем они услышали одобрение нового реалистического искусства, возникшего в Советской России. Илья Ефимович горячо обрадовался встрече с приехавшими из России и особенно был счастлив увидеть Бродского, с которым его связывала долголетняя дружба. Посланцы Советского Союза звали мастера вернуться на Родину, но физических сил совершить столь большой шаг у 82-летнего Репина уже не было.



**И. Е. Репин и И. И. Бродский в «Пенатах». 1926**

Вскоре после посещения «Пенат» по инициативе АХРР было возбуждено ходатайство о присвоении Репину звания народного художника, в связи с чем в некоторых печатных органах возникла дискуссия: «Народный ли художник Репин и целесообразно ли приглашать его приехать в СССР». Сейчас такая постановка вопроса кажется нелепой, но тогда она была вызвана сложной ситуацией в искусстве тех лет, в котором все еще были сильны антиреалистические группы.

Центральный комитет Союза работников искусств, куда АХРР обратился с просьбой поддержать выдвижение Репина на звание народного художника, высказался против этого предложения. Такую же позицию заняли критики, отрицавшие прогрессивную роль передвижников в русском искусстве и выступившие с нападками на великого мастера-реалиста.

Необходимо было повести борьбу за Репина, восстановить его доброе имя, добиться признания его громадного вклада в национальную художественную культуру. В Ленинграде эту борьбу возглавил Бродский. По его инициативе в вечерней «Красной газете» печатались высказывания художников, ученых, музейных работников, общественных деятелей под рубрикой: «Заслуживает ли И. Е. Репин звания народного художника?» [18]

«Отрицать за Репиным его право на звание народного художника могут только либо невежды в области русского искусства, либо узколобые фанатики своего кружка». (Ректор Академии художеств Э. Эссен.)

«ЦК Всерабиса, отклонив присуждение звания народного художника Репину, этим самым унизил те

Письмо И. Е. Репина И. И. Бродскому. 1926 г.

Я поражен, восхищен и удивлен Вашей картиной! На маленькой карточке эта грандиозная картина производит незабываемое впечатление. И Вы, Вы — большой художник — стоите вне всяких мелких прыжков недорослей, открывающих новые методы... Какой дивный — мировой спектакль стоит сейчас перед моими глазами и всем ужасом восхищает меня, проникновением живого таланта в суть жизни.



111. Зимний пейзаж. 1917

Автомонография

Приехав к Репину, мы сразу же столкнулись с окружавшим его гнильем: паршивыми белогвардейскими подонками, мелкими опустившимися людишками, которые старались изо всех сил чем угодно нагадить Советскому Союзу...

Беседа с нами разрушила многие нелепости, которым он верил. Репин с жадностью слушал о том, что произошло в России за эти годы. Мы рассказывали ему о советском государственном строе, о людях, вышедших из самых низов и ставших государственными деятелями, об огромной тяге народа к культуре, знаниям и положении искусства, о художественной жизни.

— Ах, как это интересно! — восклицал он при каждой удивлявшей его новости.— Какие здоровые основы! Как разумно!

задачи, которые должно преследовать учреждение, дорожащее русским искусством и пекущееся о судьбе художников... Так или иначе, а земля все-таки вертится. Репин был, есть и будет народным художником». (Скульптор И. Гинцбург.)

Были напечатаны также отклики заведующего главнаукой В. Томашевского, архитектора Л. Бенуа, художника А. Головина, хранителя Русского музея Н. Сычева, художника Т. Чернышева и других.

Все выступавшие решительно заявляли о полном праве Репина носить звание народного художника. Наиболее категорично высказал свое мнение Бродский: «Репин — величайший художник современности, единственный сейчас, пользующийся всемирной славой. Его знают десятки миллионов рабочих, крестьян, учащихся. Все его знают, все его любят. Репин — художник, который создал ряд гениальных произведений, имеющих, помимо художественных ценностей, громадное общественное и политическое значение... Репин — народный художник, он достоин этого звания, и оно ему будет дано властью рабочих и крестьян. Да здравствует народный художник Илья Ефимович Репин!»

Вопрос о возвращении Репина обсуждался по инициативе Бродского в Общине художников, в Обществе имени А. И. Куинджи, в группе «Шестнадцать», где вызвал одобрение и пожелание скорее увидеть великого мастера в своей среде.

В Москве в поддержку предложения АХРР выступили художники А. Архипов, М. Нестеров, А. Васнецов, В. Бялыницкий-Бируля, писатель С. Городецкий и другие. Выступление передовой общественности в защиту

Он чувствовал прекрасное равенство в слове «товарищ» и искренно восторгался многими преобразованиями в нашей общественной жизни...

— Как послушаешь, да все пообдумаешь — будешь осторожнее в своих выводах...

Ехать к нам в Советский Союз Репин сначала не соглашался, говорил, что он никому не нужен... Действительно, «леваки» вели большую кампанию против Репина. Я стал убеждать Илью Ефимовича в большой любви трудящихся нашей страны к его творчеству. Наш разговор происходил в саду, в котором мне все напоминало о прежнем Репине, о старой нашей дружбе и встречах.

Илья Ефимович сердечно говорил мне о своих сомнениях, но потом протянул руку в знак того, что он согласен.

Репина, широкое признание его заслуг были борьбой за реалистическое искусство, за восстановление его традиций и преемственность всего лучшего, что сохранялось в культуре прошлого. Инициатива художников-реалистов, в основе своей направленная на осуществление ленинских установок в вопросах культуры, встретила поддержку К. Е. Ворошилова, С. М. Кирова, А. В. Луначарского и других крупных деятелей партии.

В последующие годы Бродский широко пропагандирует творчество Репина. Он организует «Репинские вечера» в Доме художника, в Академии художеств, в Доме Красной Армии, выступает с воспоминаниями о своем учителе, пишет о нем статьи, демонстрирует хроникальный фильм, привезенный им из Финляндии.

«Много лет формалисты вели упорную борьбу против Репина, но Репин победил»,— писал Бродский. Выступая на открытии выставки произведений Репина в Ленинграде, он говорил: «Советские художники в борьбе за социалистический реализм могут многому научиться у Репина... Было бы неверным призывать нашу молодежь назад к Репину. «Вперед с Репиным!»— вот боевой лозунг, который еще громче зазвучит после открытия замечательной репинской выставки» [19].

* * *

Наряду с большими реалистическими полотнами и портретами политических деятелей Бродский в 1920—1930 годы работает над пейзажем, в котором достигает значительных успехов.

Уже в первые годы революции наметились черты нового восприятия природы в творчестве А. Рылова,

Письмо И. И. Бродского И. Е. Репину 28 ноября 1926 г.

Дорогой и любимый Илья Ефимович!

Пользуюсь редким случаем переслать Вам это письмо с популярнейшим у нас в СССР профессором Альбертом Петровичем Пинкевичем. Моя просьба к Вам принять Альберта Петровича как человека к Вам расположенного всей душой и с любовью принявшего на себя то поручение, которое на него возложено нашим правительством и особенно Вашим поклонником, весьма ярым. Климентом Ефремовичем Ворошиловым.

Илья Ефимович! Отнеситесь ко всем переговорам с Альбертом Петровичем и ко всему тому, что Вам будет сказано и обещано от правительства, с особенным вниманием и доверием, все, что Вам передаст теперь Альберт Петрович, это будут не слова, а весьма реальное и большое дело. От Вас сейчас зависит осуществление того, о чем Вы мечтали и просили К[ли-



112. Зимний пейзаж. 1921

мента] Е[фремовича], будьте же мудрецом, не слушайте, что Вам скажут враги России, а Ваши в особенности, приезжайте убедиться в том, что Вам говорил я, а сейчас и Альберт Петрович. Не придавайте значения выступлению некоторых глупцов против Вас по поводу звания Народного, это звание Вам все равно будет присуждено... это я знаю! Как мне хочется, чтобы Вы меня, молодого, послушали и приняли мой совет.

Если хотите, я приеду Вас сопровождать в Россию, могу отложить все работы ради такого исторического случая.

Илья Ефимович! Вдохните глубоко и скажите: я еду в Россию. Я поверил Бродскому, он меня не обманет.

Итак, до скорого свидания. Любящий Вас И. Бродский.

К. Юона, А. Архипова, Б. Кустодиева, И. Грабаря, В. Бакшеева, В. Мешкова, С. Герасимова, Н. Крымова, П. Петровичева, Л. Туржанского, изображавших русскую природу полной неизбывных сил, радостного ощущения жизни, глубины чувств, рожденных революционной эпохой. На первых порах круг мотивов, разрабатываемых этими художниками, остается прежним, но эмоциональная окрашенность значительно меняется. Ярким примером является пейзаж А. Рылова «В голубом просторе», написанный в 1918 году. Эта картина исполнена величавой торжественности: в плавном, спокойном полете стаи белых лебедей над синим морем, в ритмическом и сильном взмахе крыльев есть ощущение широкого, вольного простора. Все полотно пронизано свежим, бодрым ветром. Интересно, что та же тема трактовалась художником раньше в иных, более мрачных тонах. В картине «Полет лебедей» (1912) белые птицы, летящие над суровой, пенящейся рекой, с трудом борются с ветром; весь пейзаж, написанный в коричневых тонах, охвачен бурной тревогой. Оптимистическим звучанием проникнуты работы К. Юона «Купола и ласточки» (1921), «Праздничный день» (1922), И. Грабаря «Ясный осенний вечер» (1923), И. Бродского «Зима» и «Зимний пейзаж» (обе — 1921).

Пейзажи Бродского сыграли значительную роль в сохранении традиций реалистической школы, особенно на первом этапе развития советского искусства. Прогрессивная роль художника заключалась в утверждении им пейзажа-картины. Он неизменно стремился к синтезирующему обобщению своих впечатлений, к ясно выраженной идее.



**И. И. Бродский с дочерью и сыном. 1928**



В пейзажах, исполненных им в послереволюционный период, художник все чаще выходит за привычные для него рамки лирической темы. Теперь природа трактуется с большей эпичностью, мужественностью, без щемящих элегических нот.

В творчестве Бродского этих лет мы видим дальнейшее развитие «брейгелевских мотивов», как называл художник свои зимние пейзажи с многоплановой композицией и стаффажными фигурами, напоминающие полотна фламандского художника Питера Брейгеля. В картинах «Зима» (1919), «Зимний пейзаж» (1919—1920), «Зима» (1921) высокая точка зрения дает возможность с птичьего полета широко охватить пространство и передать дальние планы.

Наиболее монументален из этих работ, по свободно развернутой, уходящей вглубь панораме заснеженных далей — «Зимний пейзаж» (1919—1920); в нем синтезируются поиски, начатые в ранних, более камерных произведениях. Это — широкая картина зимы, знакомый, бесконечно близкий русский север. Главное достоинство вещи в ясности реалистического образа, в логике композиции, ее ритмическом богатстве, певучести линий. Пейзажи «брейгелевского» цикла близки по своему живописному решению; воздушность среды передана в них тональными градациями свинцово-серебристой холодной гаммы.

Принципиально новым является развитие жанровых мотивов в пейзаже; возникает интерес к человеку, к его повседневному быту. Было закономерным экспонирование этих произведений на выставках АХРР, где они занимали видное место.

Е. Кацман. Записки художника

Бродский нам очень помог в свидании с Репиным, так как был его любимым учеником. Держался Бродский у Репина, как всегда и везде, скромно и, как всегда, больше слушал, чем говорил. Тогда же он мне сказал: «Репин для меня такая же величина в искусстве, как Рембрандт, как Веласкес». «Вот представьте себе,— говорил он,— что мы приехали в гости к живому Рембрандту или Веласкесу. Вот так я переживаю встречи и беседы с Репиным».

В своем обзоре VII выставки АХРР А. В. Луначарский писал: «Очень интересное мастерство показал Бродский в своем ряде пейзажей. Говорят, пейзажи эти не имеют ничего общего с натурой, это — изнутри рожденные симфонии. Тем более это интересно. Особенно хороша «Зима» с ее высоким горизонтом и целым миром растений, зданий, животных, людей и простора. В Венском музее имеется большой ряд работ одного голландца, кажется, Фюрстенборха, которые очень напоминают эту манеру Бродского. Но и во всех других пейзажах бросается в глаза поставленная себе художником задача — изобразить простор и, так сказать, прорвать полотно, сразу заставить зрителя идти по какой-то тропе вдаль. Эту свою пространственно-пейзажную задачу Бродский решает в разных манерах. В одних пейзажах слышится что-то от Левитана, а рядом улица в духе Писсарро. Никогда Бродский еще не являлся таким эклектиком, но редко проявлял он и такое зрелое мастерство» [20].

Вряд ли можно согласиться со всеми замечаниями Луначарского. Думается, что более, чем Писсарро и Фюрстенборх, на Бродского влияли любимые им голландские художники XVII века Ян Гойен и Якоб ван Рейсдаль, их проникновенные по чувству родной природы ландшафты, оживленные людьми, полные гармонии человека и природы. С наибольшей силой «очеловеченная природа» нашла выражение в творчестве Питера Брейгеля Старшего, которое, несомненно, оказало вдохновляющее воздействие на Бродского.

Зимы Брейгеля, его многочисленные композиции с движущимися людьми, контрасты темных фигур и


И. И. Бродский и
И. Я. Гинцбург. 1927





113. Зимний пейзаж. 1921

белизны снега, детализированный рисунок, восхищение красотой реального мира были близки художественному мышлению Бродского. Его «брейгелевские» пейзажи отнюдь не воспринимаются как подражания, «вариации на темы Брейгеля». По точному определению Луначарского, это «изнутри рожденные симфонии», они подсказаны собственным видением мира, нашедшим выражение в его, Бродского, философии пейзажа и своеобразной системе изобразительного решения.

Композиционный дар художника, большой опыт помогали легко разобраться в свойствах отдельных планов, замкнуть натуру в определенные пространственные формы, четко решить архитектуру пейзажа. Любимый прием мастера — развертывание пейзажа вглубь, при высокой точке зрения, дающей возможность показать панораму снежных полей и лесистых холмов, увести глаз зрителя к узкой полоске неба над горизонтом, почти примыкающим к раме картины. Тщательно и кропотливо художник выявляет характер деревьев, сложные переплетения ветвей, листвы, не позволяя заменить живые, прекрасные детали зримого мира цветным красивым пятном, «смазать» их широким, «вкусным» мазком. Он стремится к целостному образу, подсказанному



114. Зимний пейзаж. 1919—1920



ширью и мощью русской природы. «Большая форма» не исключает ее детализированной разработки; масштабность, эпичность могут сочетаться с ясно выраженными частностями, при их динамичном охвате сквозной, главной темой. Таковы законы построения не только музыкальных, но и «живописных» симфоний.

В картинах «Зимний пейзаж» (1917) и «Зима» (1919) обобщение формы строится не на отказе от деталей, их поглощении; оно достигается тональным строем, помогающим объединить сложный мир произведения. Живописное единство, воздушность, естественная связь предметов найдены благодаря тщательно продуманной композиции и общей свинцово-серебристой холодной гамме.

Уже в первой «брейгелевской» картине «Зимний пейзаж» (1917) проявились новые качества — более четкая разработка пространства, эпическая масштабность. Пейзаж населен людьми, это обжитый ими мир, показанный в непрестанном действии, в суете повседневного быта. Центр композиции — околица на пригорке, окаймленная рядом домов. Узкая полоса неба озарена последними лучами зимнего солнца. Сумерки уже скрадывают контуры людей, возвращающихся с работы, встречающих детей. Их много на дальнем плане, скользящих на коньках, лыжах, санках, играющих с собаками. Картина полна живого движения, взятого в контрасте с застывшими на морозе узорными ветвями деревьев, обрамляющими зимний ландшафт. Подчеркнутые жестким контуром, они выделяются на фоне синевато-сизой, плотно написанной снежной поляны. Ее рефлексная освещенность создает сумеречную воздушную среду, хорошо передающую зимний вечер провинциального поселка.

Лирическое и эпическое в «зимних» пейзажах Бродского слиты в органическом единстве; здесь он выступает прямым продолжателем Шишкина, Куинджи, Левитана.

# XI. Лениниана Бродского

В новый период истории Советского государства, в годы индустриализации страны крепнущее советское искусство было тесно связано с народом, его борьбой за социалистическую реконструкцию хозяйства. Отражая великие преобразования в жизни страны, общенародный подъем, вызванный созданием мощной индустрии и проведением коллективизации сельского хозяйства, искусство добивается значительных успехов. Они были подготовлены той большой школой, которую уже прошли к этому времени художники, их участием в агитационно-пропагандистской работе, их первыми опытами в создании тематических произведений, последовательной борьбой против формализма, указаниями партии о бережном отношении к художественному наследию и дальнейшем развитии реалистических традиций.

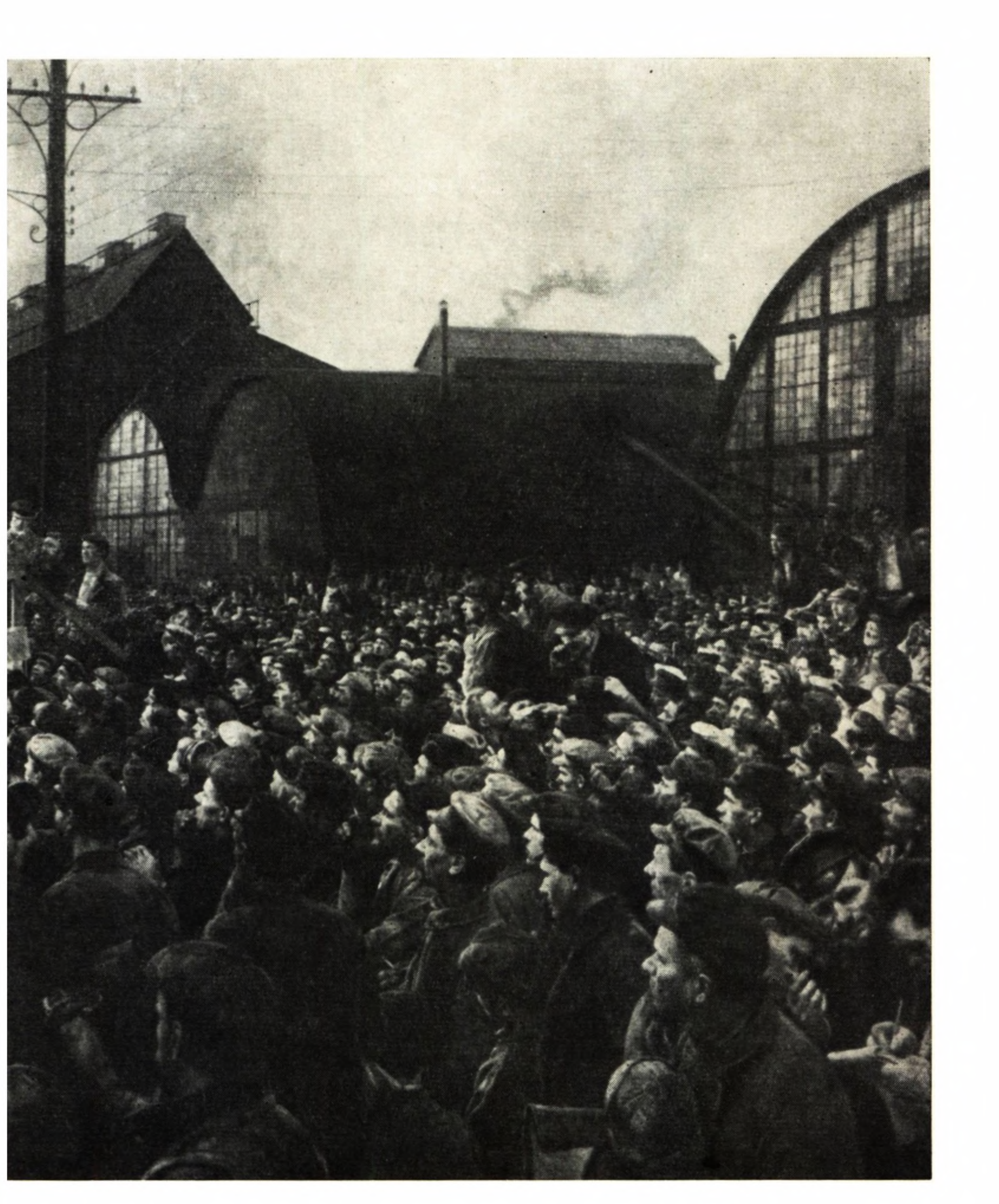
Основные черты искусства этих лет определялись задачами более полного раскрытия нарождающейся социалистической действительности, ее глубокого всестороннего отражения. Новые общественные отношения, меняющиеся формы быта, героика гражданской войны могли быть отображены в сюжетной картине. Дальнейшее развитие станковой живописи, в первую очередь тематической картины, становится основной задачей, хотя агитационное искусство отнюдь не отходит на второй план.

Требование народа запечатлеть в искусстве современность, показать борьбу нового со старым находило отклик в творчестве художников, обратившихся к воплощению ярких жизненных образов, к созданию картин, посвященных революционным событиям.

В советском искусстве 1920-х годов по размаху творческой деятельности и реалистическому мастерству



115. Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года. 1929

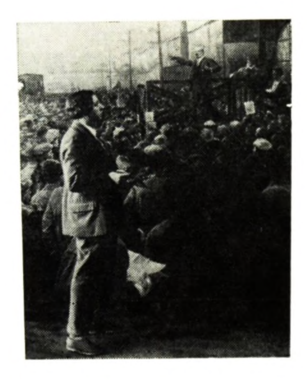


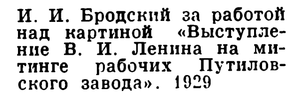
Бродский занимал одно из ведущих мест. Наряду с историческими картинами он много работает над портретом. Историческая картина и портрет, в которой последний занимает большое место, органично сочетаются в его творчестве.

Художник определяет для себя программу и осуществляет ее с огромной энергией: «С одной стороны, портрет индивидуальный, то есть изображающий отдельных деятелей нашей великой эпохи строительства социализма, а с другой — большие многофигурные композиции в целом, по моему мнению, должны отразить героическую борьбу пролетариата, создать живописный памятник этой великой пролетарской революции, как бы ее «коллективный портрет» [1].

Задуманный цикл картин «Революция в России» должен был, по мысли художника, показать народ, трудящиеся массы, творящие под руководством партии новую историю человечества. Большинство картин, созданных Бродским в 1920-х и 1930-х годах, посвященных Великой Октябрьской революции, изображает исторические события, в центре которых стоял вождь народа В. И. Ленин. Задача, поставленная художником, отвечала указаниям Владимира Ильича, высказанным им еще в 1905 году: «Мы должны делать постоянное дело публицистов — писать историю современности и стараться писать ее так, чтобы наше бытописание приносило посильную помощь непосредственным участникам движения и героям-пролетариям там, на месте действий...» [2]

В картине «Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года», напи-




И. И. Бродский за работой над картиной «Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода». 1929



116. Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года. 1929. Фрагмент

санной в 1929 году по заказу Ленинградского комитета Союза металлистов, Бродский вновь выступает как историограф больших событий современности. Взявшись за исполнение картины, художник приступил к сбору всех имеющихся материалов по теме. Их оказалось крайне мало. По просьбе художника были проведены собрания старых путиловцев, поделившихся воспоминаниями о митинге на заводе 20 мая 1917 года, когда Владимир Ильич выступил с речью перед рабочими. В своей речи Ленин изложил взгляды большевиков на войну, вскрыл ее грабительскую сущность и разоблачил предательскую роль эсеров и меньшевиков. Он призывал покончить с двоевластием и передать всю власть Советам. Рабочий Путиловского завода П. Данилов в своих воспоминаниях об этом митинге подробно и живо воссоздает обстановку и его идейную атмосферу:

«Митинг начался в три с половиной часа дня на громадной площади заводского двора. Это было знаме-

нитое место путиловских общезаводских собраний. Простая деревянная трибуна без украшений и цветов была сбита строительным цехом на скорую руку. Когда прогудел гудок, рабочие первой смены вылились из цехов и отделов поспешно, не успев умыться. Быстро заполняется площадь. Рабочие занимают железнодорожные платформы, располагаются на них стоя, кое-кто садится на край. Усаживаются и стоят на болванках, забираются на близлежащие корпуса сталепрокатной и железопрокатной мастерских, влезают на крышу старой главной конторы, располагаются на заборе и на деревьях. Тут и бородатые, и среднего возраста люди, и зеленая молодежь — пестрый состав путиловских рабочих.

Оратор Чернов, среднего роста краснобай, призывает массу продолжать бой, поддерживать воинственное Временное правительство, отливать пушки, делать снаряды шестидюймовые, фугасные и сорокадвухсантиметровые и главным образом пушки, пушки и пушки... Когда кончил Чернов, вдруг появился Ильич. Как-то внезапно, из народа, из сорокатысячной массы поднялся он на трибуну. И в противовес тому, что говорил Чернов... Ленин доказал сорокатысячной массе обратное: что необходимо во что бы то ни стало заключить мир без аннексий и контрибуций, прекратить кровопролитие, прекратить нищету и голод, которые переживают страна и все народы.

Не знаю, найдутся ли такие слова, которые сумеют передать ту острую силу, которой он подчинил всех слушавших его. То, что говорил Чернов, казалось водой, пробежавшей под ногами, а то, что говорил Ильич, захватывало и зажигало. Исчезал страх, пропадала усталость. И казалось, что говорит не один Ильич, а говорят все сорок тысяч рабочих, сидя, стоя, держась на весу, изрекают свои заветные думы... И каждый путиловец помнит эту грандиозную картину митинга с массой людей на крышах и на тополях, готовой двинуться в тот час на любую борьбу» [3].

Этот бесхитростный рассказ старого питерского рабочего хорошо показывает революционный накал путиловцев, передового отряда русского рабочего класса, верной опоры большевистской партии. Рассказ П. Данилова, как и воспоминания других участников митинга, правдиво воссоздает обстановку и психологический фон собрания, ярко характеризует революционную ситуацию майских дней 1917 года. Опираясь на отобранный

материал, Бродский стремился дать исторически верное изображение не только заводского двора, тысячной толпы, но и самого политического сражения, явившегося торжеством большевистской революционной тактики, идей Ленина.

Все подробности митинга художнику приходилось уточнять со слов свидетелей. Однако в их памяти многое из того, что важно было ему знать, не сохранилось. Было роздано сто анкет с вопросами, на которые последовали самые разнообразные ответы. По одним сведениям, день был пасмурным, Ленин приехал на завод в обеденный перерыв, по другим — светило солнце, митинг начался после окончания дневной смены. Художнику пришлось довериться своему чутью и решать каждый из возникших вопросов в соответствии с замыслом произведения.

Заказчик картины — Ленинградский комитет Союза металлистов, исходя из того, что произведение должно «отвечать как по форме, так и по содержанию исторической правде», настаивал, чтобы «типаж по возможности был изображен с портретным сходством» и чтобы «фигуры, лица рабочих зарисовывались с натуры» [4]. Но затем от этого требования из-за отсутствия материалов (многих участников митинга уже не было в Ленинграде) пришлось отказаться. «Портретные задачи отвлекли бы меня от главного, что мне хотелось выразить в картине. Превращать ее в групповой портрет не имело смысла. Я стремился передать Ленина в гуще рабочей массы. Ленин и народ — вот два героя моей картины. Вождь, ведущий массы на последний бой с капитализмом,— вот тема картины» [5].

Полотно решалось в монументальном плане, как образ героического характера. В центре — Ленин. Здесь главный узел композиции. В нем, как в фокусе, концентрируются все лучи. От первого плана, на котором фигуры рабочих написаны в натуральную величину, перспективно сокращаясь, в следующих планах, они направляют внимание зрителя к трибуне, к Ленину. Пламенная, напряженная речь вождя большевиков вызывает ответный столь же горячий отклик рабочей массы. Ленинская энергия наполняет мощным единым чувством тысячи людей, готовых пойти в бой по зову партии. Так художник возвышает историческое событие до героического звучания.

В своем произведении Бродский повторил композиционный прием, уже примененный им в картине «Тор-

жественное открытие II конгресса Коминтерна». Ленин изображен в глубине. Прием диктовался подходом художника к решению темы — вождь и народ. «Недальновидные критики вновь упрекали меня за то, что я отодвинул фигуру Ленина вглубь. Но я это сделал сознательно... Мне хотелось, чтобы Ленин как бы вырастал из массы, не отрываясь от нее, чтобы он доминировал над ней и в то же время был ее частью. Я хотел изобразить передовой коллектив питерских пролетариев, охваченных одним душевным движением, вызванным речью Ильича. Образ массы мыслится мною как монументальный по своему единству. Важно было, чтобы он воздействовал сразу своей слитностью и живописной цельностью» [6].

Образ Владимира Ильича передан с большой экспрессией. Его фигура напряжена. Сильный жест — правая рука вскинута вверх, левая сжимает в кулаке кепку,— энергичная поза темпераментного оратора лишены театральности и внешнего пафоса. Ленин обращается с призывом к массам; он весь собран в одном волевом порыве, его крепкая фигура устремлена вперед, во всем его облике чувствуется та непреодолимая сила, которая целиком овладевает аудиторией. Таким художник не раз видел Ленина на митингах в 1917 году.

«В произведении Бродского чувствуется атмосфера первых дней революции, она пронизана заводским колоритом, очень четка и уверенна по живописи,— пишет художник Б. Иогансон.— Несмотря на то что Ленин изображен в ней не на первом плане, он прекрасно виден. Величественный образ вождя хорошо компонуется с массой рабочих. Типаж рабочих удивительно разнообразен и правдив. В целом эта картина, наполненная революционным пафосом великих дней Октября,— документ истории» [7].

На митинге, как известно, были выступления эсеров и меньшевиков, имевших некоторое число своих сторонников. Но они буквально тонули в массе рабочих, признававших ленинскую позицию в вопросе о войне и мире и большевистскую тактику революционной борьбы единственно правильной. Вначале Бродский решал выступление Ленина как полемику со своим противником, эсером Черновым. Указующий жест Ленина осуждающе был направлен в его сторону. Но художник увидел, что этот спор мельчит тему, отвлекает от главного — «зова Ленина, обращенного к петроградскому пролетариату». Бродский считал, что в картине монументаль-

ного плана должна доминировать одна тема, в данном случае Ленин, выступающий перед рабочими, и поэтому он убрал фигуру Чернова с трибуны.

Художник был вправе поступиться этой «подробностью», чтобы сосредоточить внимание на самом важном — образе вождя и слушающих его рабочих. Присутствие в картине Чернова было необязательно ни с исторической, ни с художественной точки зрения. Интересно отметить, что именно так решали вопрос консультанты художника — рабочие Путиловского завода, участники этого исторического митинга. Рабочий литейной мастерской С. Власов, увидев картину в процессе ее создания, в письме к художнику делился своими соображениями: «Трибуна у Вас на полотне изображена правильно, а вход на трибуну сделайте так, чтобы лестница была за спиной говорившего Ленина, как я Вам и указывал на Вашем полотне. Что касается других фигур, которые были на трибуне, как то В. М. Чернов и другие личности, так стоит ли загромождать трибуну?» [8]

Сложнейшей задачей для художника было, по его словам, «решить первый план картины, изобразить массу участников митинга как море народное». «Мне не хотелось давать фигуры рабочих со спины, но я вынужден был это сделать, за некоторым исключением. Я считал, что глаз зрителя должен без задержек устремляться к Ленину, поэтому в толпе выделены лишь несколько наиболее характерных фигур. Я хотел создать образ рабочей массы в целом» [9]. Эта задача хорошо решена. Многотысячный коллектив рабочих воспринимается в картине цельно, он действует уже издали своей массой. Художнику удалось передать спаянность путиловцев,

Автомонография

Сергей Миронович Киров бывал у меня в мастерской во время работы над картиной и часто говорил о необходимости прислушиваться к тому, что говорят об искусстве и что любят в искусстве широкие рабочие массы. Рассматривая картину «В. И. Ленин на Путиловском заводе», Киров говорил, что она будет горячо принята ленинградскими рабочими. Особенно понравилась ему в картине фигура старика рабочего, примостившегося у трибуны и жадно прислушивающегося к тому, что говорил Ленин.

— Ай да старик! — воскликнул Сергей Миронович.

— А я вашего старика все помню, хороший старик,— говорил он мне позже, через год после того, как видел эту картину.

Было радостно и легко работать, чувствуя заботу и дружеское участие товарища Кирова.

их верность ленинской партии. Картина помогает понять, почему большевики могли победить в Октябре 1917 года; их сила была в неразрывной связи с массами.

В отличие от «Расстрела 26 бакинских комиссаров» в этом полотне нет четких делений композиции на группы. Взятая высокая точка зрения делает зрителя участником митинга; перед ним расстилается панорама заводского двора, и он невольно примыкает к многотысячной толпе рабочих, слушающих Ленина. Линейная перспектива активно строит и организует большое пространство. Глаз легко устремляется к центру, к дощатой красной трибуне, на которой виден выступающий Ленин. Справа, на лесенке, изображена группа активистов, по-видимому, готовящих резолюцию. Рядом старик рабочий и мастеровой-подросток, внимающие каждому ленинскому слову. Здесь же конторский служащий, недовольный реакцией слушающих на выступление вождя большевиков. Однако не все эти образы выделены с достаточной рельефностью. Некоторые из них лишены развернутой, типической характеристики. Кажется, что художник, опасаясь ослабить ощущение цельности рабочей массы, не рискнул углубиться в «портретирование» отдельных участников митинга и ограничился воспроизведением «типажа».

Общий дымчатый тон придает живописную целостность всему полотну. Небо, окутанное дымом заводских труб, и скупые тона рабочей одежды создают строгую красочную гамму. Предметность, материальность формы, досказанность в ее выражении не мешают передаче пленэра — матовой воздушной дымки, насыщенной угольной пылью, сквозь которую тускло светит солнце. Люди, заводские постройки, машины четко моделированы; близкие и дальние планы отмечены различной силой тона, точным перспективным построением. Весь антураж картины написан с большой иллюзорностью, отчего она приобретает несколько стереоскопический характер. Но аналитичность метода не разрушила единства главных элементов картины. Детали не вырываются из общей цветовой гаммы, они подчинены ей. И хотя это достигнуто с известными потерями, связанными с утратой свободы живописного языка, все же идея произведения выражена цельно и сильно.

«В картинах Бродского,— писал В. Воинов,— основная тема, ясная с первого взгляда, не дана в упрощенной «эскизной», как бы «частичной» форме, а показана во всей подробности сложных, составляющих ее




**117.** В. И. Ленин на фоне демонстрации. 1924

элементов... Бродский всегда до конца ясен, он четко договаривает в своих картинах то, что хочет сказать. И кроме того, он глубоко правдив, поэтому-то он так неизменно близок пролетарскому зрителю» [10].

Картина «Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года» была показана на ряде выставок и получила широкое признание зрителей. В 1937 году на Всемирной выставке в Париже она получила высшую награду — Grand Pri.

Новое полотно Бродского было восторженно принято рабочими «Красного Путиловца», отмечавшими в своем письме к художнику его связь с массами, понимание их запросов, правдивое изображение жизни. «Это работа художника-«массовика», художника, не оторванного от народа, не замыкающегося от него в стенах своей мастерской» [11],— так характеризовал произведение Бродского рабочий-путиловец.

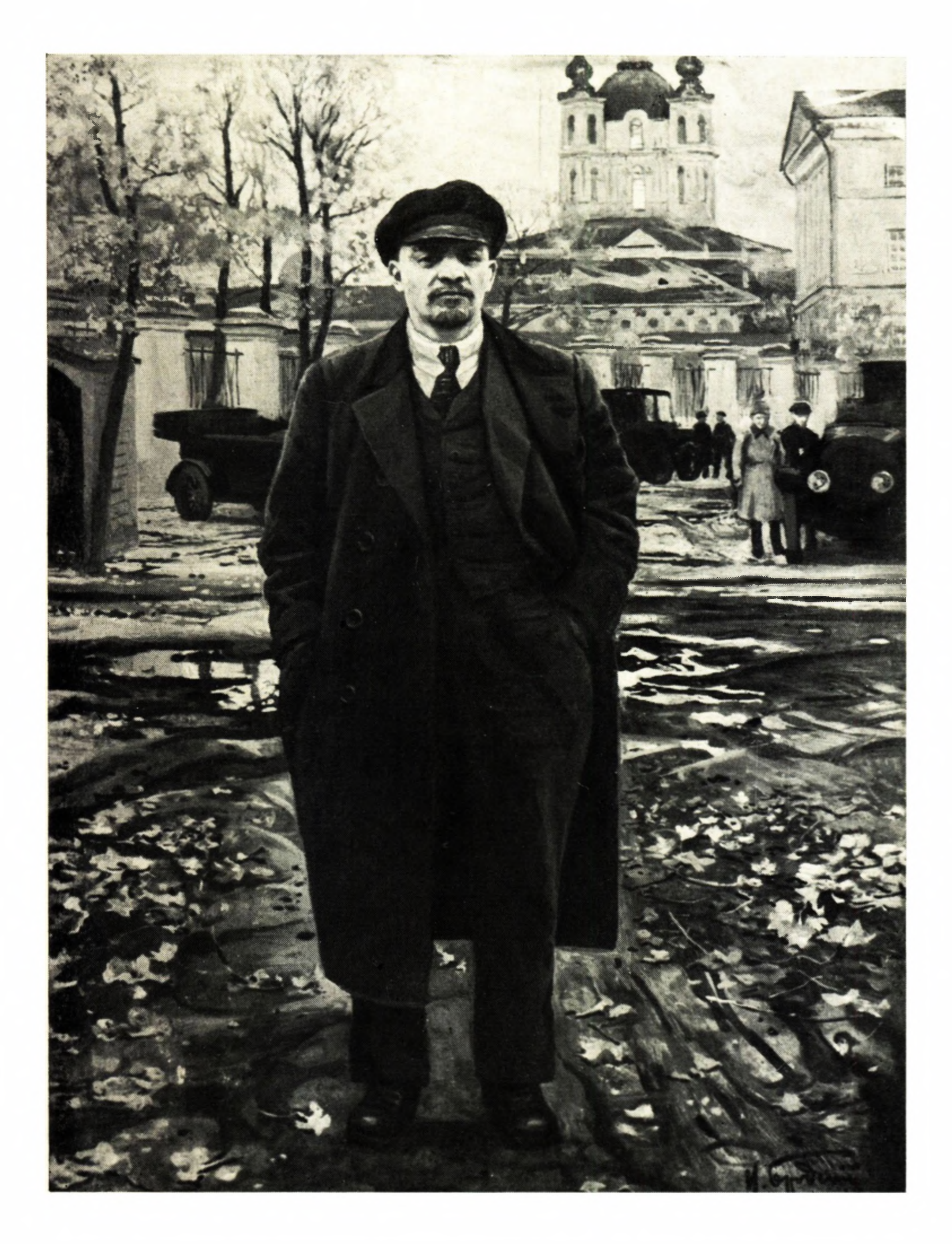
В своей картине Бродский вновь обратился к образу Ленина-трибуна. Поскольку этот образ в его творчестве не был случайным и нашел развитие в последующих больших полотнах, необходимо остановиться на некоторых специфических особенностях его трактовки.

Ленин-оратор, призывающий массы,— эта тема, естественно, первоначально возникла в монументальной скульптуре. Еще в 1924 году председатель Комиссии по увековечению памяти В. И. Ленина Л. Б. Красин в статье о памятниках Владимиру Ильичу прозорливо предсказал, что «одно из наиболее удачных оставшихся нам изображений Владимира Ильича, говорящего речь с трибуны с характерно протянутой вдаль правой рукой, явится, вероятно, одним из основных мотивов для его памятников» [12]. Действительно, уже первые фигурные памятники Ленину показывали его трибуном, с характерным призывным жестом, появляющимся в особенно патетические моменты речи (напомним, что самый ранний памятник Ленину, выполненный скульптором-самоучкой и поставленный на средства рабочих Глуховской мануфактуры, изображал Владимира Ильича произносящим речь). Под живым впечатлением выступления Ленина на Красной площади 1 мая 1919 года Г. Д. Алексеев запечатлел его в композиции «Призывающий вождь», получившей в 1924 году одобрение Комиссии по увековечению памяти В. И. Ленина, допустившей ее к массовому распространению. Эта фигура отличалась большим сходством. Такой же характер имела монументальная композиция И. Шадра, эскиз

«Ленин — вождь» (1924), также одобренный комиссией. Это был только первый опыт, подступ скульптора к его замечательному памятнику, поставленному на ЗАГЭСе, в котором тема Ленин — вождь-трибун обрела новое качество. Ее дальнейшее развитие мы видим в памятниках у Финляндского вокзала в Ленинграде (1926, скульптор С. Евсеев, архитекторы В. Щуко и В. Гельфрейх) и у Смольного (1926, скульптор В. Козлов). В живописи эта тема получила воплощение сначала в произведениях Бродского, а затем в творчестве многих других художников. Образ Ленина-трибуна выражает исторически верные, типические черты его личности. Он дает возможность показать вождя во взаимодействии с массами.

Видя Ленина на II конгрессе Коминтерна и на ряде других заседаний, Бродский сумел придать его образу живую характерность, портретность. Параллельно с большими полотнами, посвященными Ленину, им была выполнена серия его портретов, решенных в плане картинных композиций. Таковы «В. И. Ленин на фоне Кремля» (1923), «В. И. Ленин на трибуне» (1925), «В. И. Ленин на фоне Смольного» (1925), «В. И. Ленин на фоне демонстрации» (1927).

Картина «В. И. Ленин на фоне Смольного» писалась в первом варианте (1925) как панно для главного зала Северо-Западного отделения Государственного банка СССР по инициативе его директора, старого коммуниста М. А. Сергеева, который предложил художнику эту тему. Она была навеяна воспоминаниями Сергеева о Ленине: «Я его увидел однажды поздней питерской осенью в пальто и кепке. Ильич шел уверенной, крепкой походкой и вдруг остановился. Это были первые недели Советской власти. Все, что окружало в этот момент Ленина, отдавало глубокой стариной. И собор, и строго классический Смольный, и продрогший извозчик, силившийся согреться в своем зипунишке, и весь этот грустный пейзаж питерской осени. Нет, это была не старая, сермяжная Русь,— это был уголок столицы рухнувшей империи. На этом фоне в первую минуту, казалось, и Владимир Ильич сам выглядел как-то по-осеннему буднично. Но, остановившись, он оглянулся вокруг... Так иногда приходит прораб на площадку будущей стройки. Сырая земля, рытвины, черная полоска лесной опушки. Но прораб деловито оглядывается. Он один видит то огромное здание, которое здесь будет воздвигнуто. Вот таким великим прорабом показался мне тогда Владимир Ильич. Сквозь осеннюю мглу в этом



118. В. И. Ленин на фоне Смольного. 1925

уголке старой России он смотрел далеко вперед, наш дорогой Ильич, и видел другую Россию, видел Страну Советов в лесах коммунистической стройки»[13].

Эскиз этой композиции художник сделал быстро, с некоторыми отклонениями от заданной программы. В сущности, это не эскиз, а законченная картина небольшого размера, ставшая основой при разработке ее «большого» варианта. Так же, как в картине «Ленин на фоне Кремля», в этом произведении образ вождя раскрывается во взаимодействии с фоном, историческим пейзажем города. Произведения эти интересны как ранние опыты художника в поисках композиционного портрета.

Своеобразно решается эта тема в картине «В. И. Ленин на фоне Волховстроя» (1926), повторенной для зала заседаний в Смольном. Образ гениального создателя плана электрификации СССР неразрывно связан с его осуществлением, к которому народ приступил еще при жизни Владимира Ильича. Художник изобразил сцену — Ленин на Волховстрое — убедительную по идее и ее решению. Фигурный портрет вождя удачно сочетается с общим фоном — Волховской гидроэлектростанцией. Декоративность фона и его решение, связь с фигурой подчеркивают условность замысла. «Известно, что Ленин не был на Волховстрое. И все же я считал вправе написать его портрет, сделав фоном Волховскую плотину с гидростанцией. Я написал сначала небольшую картину, ее увидел Сергей Миронович Киров и попросил меня сделать повторение для Актового зала Смольного»[14].

Ленин-оратор — тема, нашедшая убедительное решение в ряде больших картин Бродского, в портрете не удалась ему. «Ленин на трибуне» (1927) — одна из этих неудач. Владимир Ильич изображен вполоборота к зрителю, в ракурсе. Его фигура, сильно наклонившаяся к трибуне, и откинутая в сторону голова запечатлены в случайном повороте, зафиксированном фотографией. Фон — большое пространство неба, с узорно разрисованными облаками, воспринимается эстетизированным. Это чувствуется и в характере деревьев, ветвей, осенних листьев, в картине «В. И. Ленин на фоне Смольного».

В 1928 году Бродским был исполнен портрет В. И. Ленина, являющийся одним из лучших в творчестве мастера. С проникновенной силой выражены редчайшее обаяние и душевная кристальность, человечность Ленина. Лицо мыслителя, ясное и открытое, ожив-

лено зорко смотрящими глазами «с огоньком почти женственной нежности к человеку» (Горький). Образ великого основателя Советского государства, вождя международного пролетариата раскрывается в живых, конкретных чертах. Никаких отвлекающих подробностей. Красный фон с рефлексами света выделяет голову, взятую в небольшом повороте. Облик полон концентрированной энергии, все преодолевающей воли. Художнику хорошо удалось передать четкую скульптурность головы Ленина, с твердым рисунком овала, могучий лоб, мужественные линии рта и подбородка.

Стремясь к более глубокому постижению образа Владимира Ильича, выявлению сложной пластики его головы, Бродский обращается к скульптуре. Известен исполненный им в 1924 году, в натуру с четвертью, портрет Ленина, отлитый в гипсе. В нем художник стремился подчеркнуть объем головы, отношения ее частей. Эту работу он считал «сделанной в помощь живописи». Близки между собой погрудные портреты Ленина, созданные в 1928 и 1929 годах. В них хорошо передано проницательное выражение глаз, чуть заметная добрая улыбка, живая изменчивость мимики Ленина. Он полон энергии, внутренней собранности. Это человек действия, ясно осознающий свои стремления. Художник не скрывает следов нечеловеческого напряжения сил, трудностей первых лет Октября, тягот больших забот, отложившихся бороздами морщин на лбу и у глаз Владимира Ильича.

Бродский никогда не прерывал своей работы над образом Владимира Ильича. Он не удовлетворялся сделанным и непрестанно искал новых решений. «Мне все кажется, что я только на подступах к его портрету, что я когда-нибудь напишу по-настоящему достойную его картину. Его образ отвергает условности, приблизительность. Нужно писать Ленина, а не по поводу Ленина, как это делают многие, в обход сложнейшей задачи» [15].

Лучшим претворением этих стремлений художника явилась картина 1930 года «В. И. Ленин в Смольном» (вначале художник хотел назвать ее «Декрет о земле», но потом отказался, решив, что это сужает тему). В ней вождь запечатлен таким, каким он живет в сознании миллионов людей,— простым и великим.

Работая в Смольном, Бродский не раз заходил в комнаты, в которых жил Владимир Ильич. Обстановка этой квартиры, простые, ничем не примечательные

вещи перенесли воображение художника в те первые месяцы Великого Октября, когда Смольный был штабом революции.

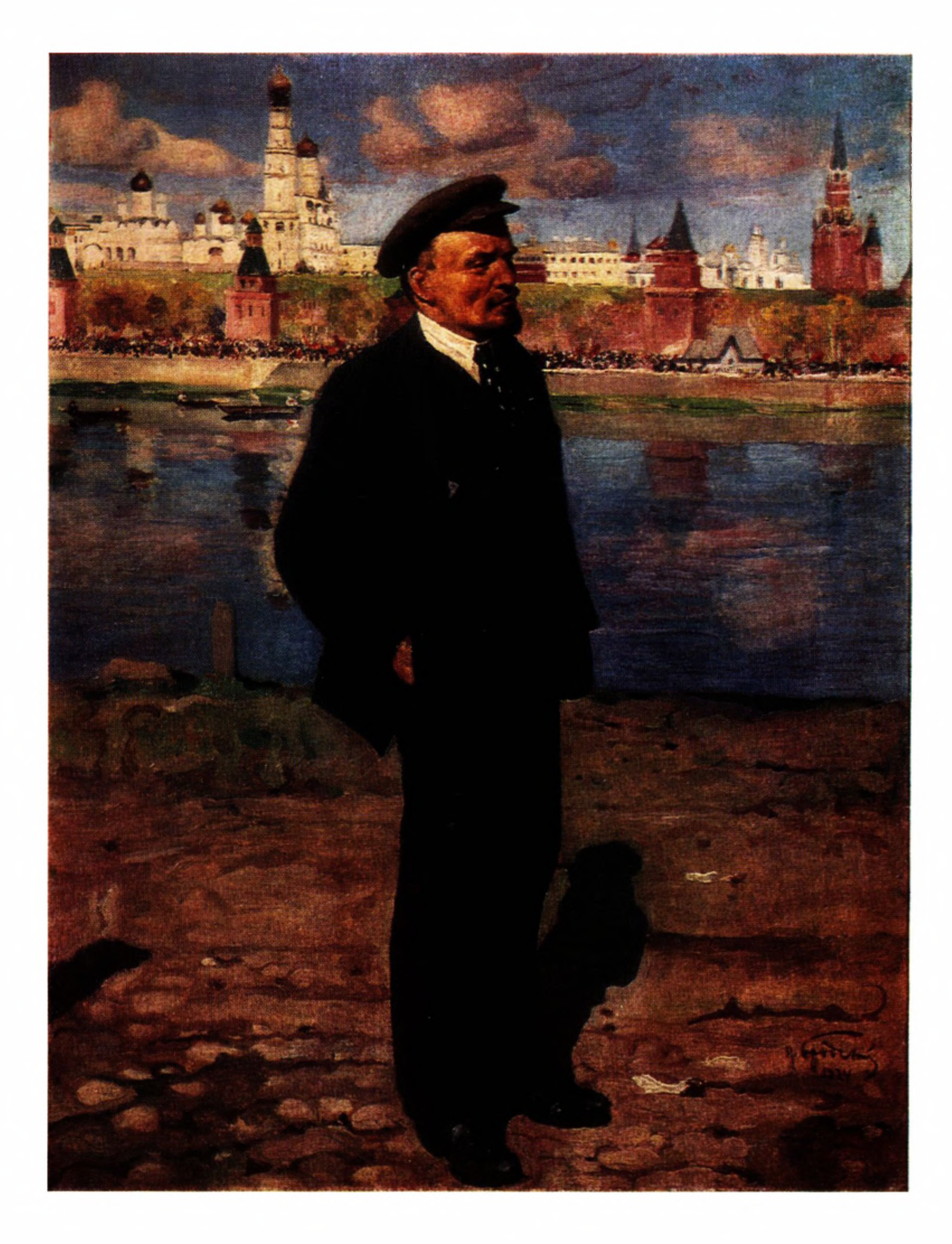
«Я представил себе Владимира Ильича живым, мне захотелось сделать камерный портрет, изобразив его в маленькой комнатке Смольного, за работой. Картина писалась с увлечением, быстро — в две-три недели. Материал был мной хорошо изучен. Все необходимые детали я зарисовал в альбом. Сделанная мною на III конгрессе Коминтерна зарисовка Владимира Ильича, сидящего на приступке трибуны, что-то записывающего, явилась основой композиции». Картина была высоко оценена Надеждой Константиновной Крупской [16].

Владимир Ильич погружен в работу. Сидя в кресле, наклонившись, он сосредоточенно пишет; глубокая мысль светится в его лице. Ясно читается главное: великий труженик, великий мыслитель. Его образ овеян теплотой; знакомые, дорогие, близкие всем черты. «Прост как правда» — так характеризовал Ленина сормовский рабочий Дмитрий Павлов.

Жизненность ленинского образа в этой работе Бродского покоряет всех, кто умеет беспристрастно и искренне оценивать явления искусства. Критики, несогласные с методом Бродского, отрицали художественные достоинства картины, считая ее проявлением «фотонатурализма». В качестве одного из доказательств они приводили... электрическую кнопку на стене, изображенную в картине, якобы с таким же тщанием, как и образ Ленина. Но кнопка была лишь одной из деталей ленинской комнаты, правдиво и любовно воспроизведенной на полотне.

С глубокой убежденностью художник считал, что нарушение фактической точности в передаче обстановки комнаты, ставшей исторической, будет звучать диссонансом. Каждая подробность в картине должна быть безоговорочно верна:

«Эту картину я выделяю из многих своих работ, посвященных Ленину. Я хотел передать в ней Владимира Ильича таким, каким он был. И это кажется мне самым трудным. Ленин не нуждается ни в условной героизации, ни в нарочитой монументальности... Ведь все было так, именно так, в этой комнате, когда в ней жил Ленин! И зрителя должно охватить такое же волнение, какое рождается в музее, когда хочешь прикоснуться к вещам Ленина. Я не мог позволить себе ничего изменить в угоду приверженцам «живописности». Я не



119. В. И. Ленин на фоне Кремля. 1924

любитель «смазывать» детали. В картине все должно быть на своем месте» [17].

Критиковавшие картину не хотели замечать того, что все детали в ней подчинены идейному замыслу, нашли свое место. В этом сказалось высокое реалистическое мастерство художника. Розоватая панель стены, подушки дивана, кресла в серых холщовых чехлах написаны мягко, в реальной воздушной среде; лицо и руки Владимира Ильича оттенены контрастными планами, ничто не мешает восприятию главного.

«Камерность» решения образа Ленина не была случайной в творчестве Бродского. Она была подготовлена предшествующим этапом его работы над ленинской темой, а также исканиями других художников. В те же годы скульптор Н. Андреев, выполняя правительственный заказ — фигурный портрет Ленина для зала заседаний Совнаркома, так определял его характер: «Ни тени официальности, крайняя интимность, желательно подчеркнуть сверхпростоту, полное отсутствие наигрыша в позе вождя. «Ильич». Труднейшее задание — требующее особых специфических условий, разумеется, при наличии непременного и главного пункта — документального сходства». Далее Андреев излагает тему, предложенную ему А. Цюрупой: «Ильич сидит за столом «в комочке», с плотно прижатыми локтями, записывает что-то на крошечном клочке бумаги, оторвался от этой работы и с хитро прищуренными глазами, улыбаясь, вслушивается в доклад» [18]. Таким же Ленин был изображен Бродским. Несомненно, интимное решение образа углубляло характеристику. Такая трактовка, камерная, сравнительно с публицистически открытым образом Ленина — трибуна-вождя, дает возможность показать его «изнутри», как живого человека. В этом значительное своеобразие решения исторической темы, присущее картине Бродского. В ней образ вождя во многом шире, чем сюжет картины. Несмотря на то что Владимир Ильич изображен один, он обращен в своих думах ко всему миру, он трудится во имя счастья миллионов людей.

Композиция картины — результат тонкого расчета. Размещение фигуры, ее силуэт точно найдены в масштабе холста и уравновешены левой частью, креслом и столом с газетами. Взгляд зрителя сразу охватывает всю композицию и, не задерживаясь на деталях обстановки — чехлах кресел, столе, диване, легко находит мягко освещенную голову Ильича, чтобы надолго, не

120. В. И. Ленин на фоне демонстрации. 1927




отвлекаясь, приобщиться к процессу его мысли. Зритель чувствует себя рядом с Лениным, поражаясь его простотой, скромностью, истинным величием.

Пока критики выискивали смертные пороки, спорили о штепселе и чехлах на креслах, нужны ли они на полотне, картина завоевывала сердца миллионов людей. Нельзя не задуматься над поразительным успехом этого произведения, его необычайной популярностью [19]. Его знают все. Оно вошло в быт народа, стало частицей

его жизни. Написанная простым, понятным широкому зрителю языком, картина дошла до сердца народа. Она выдержала испытание временем, и сейчас, когда созданы сотни произведений о Ленине, остается одной из лучших и любимых зрителями.

Картина не раз совершала путешествие по всему свету, экспонировалась на крупнейших международных выставках во Франции, Италии, США, Канаде — и всюду пользовалась необычайным успехом. Предельно естественный, живой образ Владимира Ильича, поглощенного работой, останавливал зрителей, заставлял их проникнуться миром мыслей и чувств, рожденных общением с великим человеком.

В 1934 году картина была показана на выставке Биеннале в Венеции, где получила высокую награду и вызвала много откликов в печати, приведенных в обзоре журнала «Искусство»:

«Газета «Ля Национе» (Флоренция, 20/VII—1934 г.) начинает с того, что упрекает Бродского в олеографичности и натуралистическом подходе, но спешит оговориться, что это только первое, внешнее впечатление: «Что-то вас удерживает. Чем больше смотришь на эту картину, тем живее становится «добродушный человек» (Ленин), кажется, что с минуты на минуту он обернется, и воображаешь его довольную и приветливую улыбку...» Критик отмечает также «тщательность живописи и хорошую технику художника» [20].

В 1967 году полотно было показано в Галерее искусств на Всемирной выставке в Монреале, где его увидели сотни тысяч людей разных национальностей и социального положения. Вот впечатления журналиста, посетившего эту выставку:

«Ильич за работой. Он в простой житейской обстановке и настолько углубился в свою работу, что кажется — люди, стоящие около картины, боятся своим присутствием помешать ему. Можно по-разному судить о настроении зрителей, но глаза людей, их живой взгляд, теплота и доброта большинства этих глаз, смотрящих на полотно, неподдельно передают движения чувств и мыслей человеческих, которые возникают от встречи с образом Ленина» [21].

Картина «Ленин в Смольном» показательна для творчества Бродского послереволюционных лет. В ней с полнотой выразилась его творческая концепция, цельность и определенность художественных взглядов, строгий метод. Бродский написал картину быстро, в не-

сколько недель, но он с полным правом мог бы сказать, что писал ее двадцать лет, с того момента, когда впервые на Капри в доме А. М. Горького услышал о В. И. Ленине, и что готовился к ней всю жизнь.

* * *

Произведения художника, посвященные образу В. И. Ленина,— значительный вклад в советскую изобразительную Лениниану, имеющую уже свою историю и сложившиеся традиции. В их становлении и развитии немалую роль сыграло творчество Бродского.

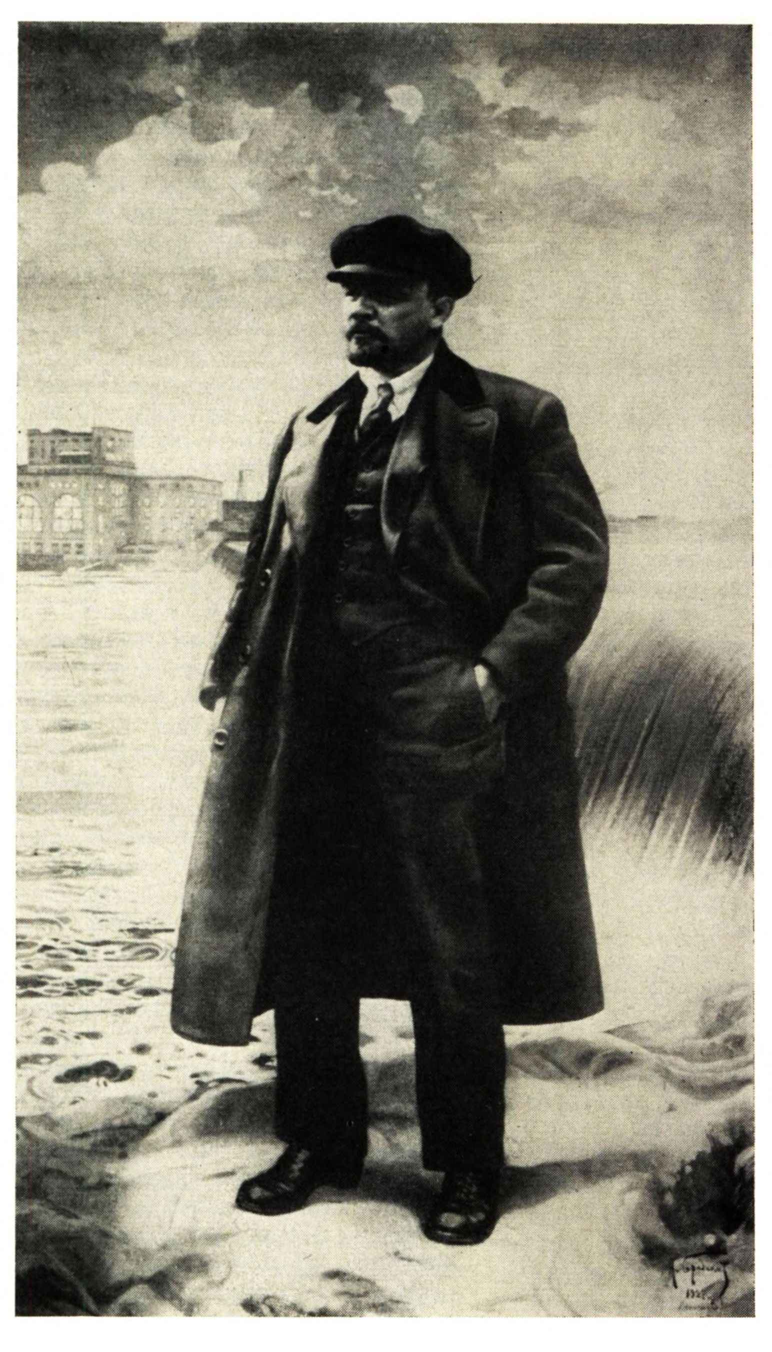
Чтобы уяснить объективные закономерности в подходе живописца к решению ленинской темы, необходимо знать идеологические факторы, всю сложность идейной борьбы, воздействовавшей на развитие художественной жизни 1920-х годов. Эстетические принципы, лежащие в основе творчества Бродского этих лет, не были случайными, они определялись требованиями общества.

Еще при жизни В. И. Ленина художники стремились запечатлеть его образ, показать историческую роль в жизни нашего народа и мировом революционном движении. Смерть вождя вызвала гигантский отклик во всем мире. Скорбела вся страна, все передовое человечество. «Ленин умер, Ленин будет жить!» — эти слова, начертанные на транспарантах, плакатах, напечатанные в газетах, звучали как клятва, как призыв быть верными заветам Ленина. В морозные январские дни 1924 года народ прощался со своим вождем. Нескончаемый поток людей двигался к Дому союзов. В Колонном зале, у гроба стояли соратники Ленина, его родные. Как большое личное горе, как потерю близкого и родного человека ощутили смерть Владимира Ильича все рабочие и крестьяне, весь трудовой народ.

«Смерть Владимира Ильича,— писал М. И. Калинин,— удар не где-то вне тебя, это не беда от вообще случившегося несчастья, а боль, которую ощущает каждый отдельный человек, как будто бы именно с ним случилась личная беда, как будто именно ты лишился своего друга и руководителя...

Только сейчас ясно перед нами сознание, что мы хороним не просто мирового вождя, а хороним человека, в котором сконцентрировался идеал миллионов людей, и каждая единица из этих миллионов физически почувствовала, что с Владимиром Ильичем отходит в историю лучшая, самая идеальная частица его жизни, его души...» [22]

121. В. И. Ленин на фоне Волховстроя. 1927



Именно так, вместе со всем народом, чувствовали боль в своем сердце советские художники, когда они, стоя у гроба вождя, в глубокой тишине, прерываемой траурной музыкой, работали над его уже посмертным портретом. Здесь были И. Бродский, К. Петров-Водкин, С. Малютин, К. Юон, В. Мешков, Е. Кацман, Д. Моор, Н. Ульянов, С. Меркуров, И. Шадр, П. Радимов, Г. Горелов, П. Киселис, Б. Яковлев, М. Манизер, И. Гинцбург, М. Харламов и другие. Они рисовали Ленина на смертном одре, лепили его голову, писали этюды зала, по которому проходили в горестном молчании тысячи людей.

Бродский пишет художнику И. Гринману 26 января 1924 года об особом волнении, охватившем его у постамента с гробом Ленина.

«Ужасно трудно работать. Напряжение огромное. Заставляю себя сосредоточиться, но мысль, что навеки расстаемся с Лениным, заволакивает глаза. Работаю днем и ночами. Я всегда любил, как ты знаешь, писать, слушая музыку, а здесь Бетховен и Чайковский сжимают сердце до боли... Потерю Ленина мы еще не можем осознать во всем масштабе. Проклинаю себя, что не смог сделать [портрет] его с натуры, просто глупость сделал, что постеснялся его тревожить в Москве... Должен тебе сказать, что голова и сейчас страшно похожа и черты лица живого уснувшего человека» [23].

Сознание того, что художники сделали мало, чтобы запечатлеть Ленина при жизни, заставило их теперь работать с удвоенной энергией. Они почувствовали свой долг перед историей правдиво запечатлеть в памяти народной неповторимые черты великого вождя. Это было желанием миллионов людей сохранить в своем сознании живого Владимира Ильича, увидеть его в портретах, картинах, памятниках таким, каким он был, как бы рядом с собой, полным энергии и доброты.

Созданная в январе 1924 года Комиссия по увековечению памяти В. И. Ленина (ее возглавляли Л. Б. Красин, затем Ф. Э. Дзержинский и позднее К. Е. Ворошилов), осуществляла контроль над размножением портретов вождя, давала разрешение на тиражирование бюстов и установку памятников. Комиссией была проведена большая работа по учету и сбору всех иконографических материалов, связанных с Лениным, чтобы отобрать из них лучшие для широкого распространения и изъять из обращения неудовлетворительные. В этом отборе участвовали члены комиссии Л. Б. Красин,

А. А. Аросев, Ф. Э. Дзержинский, А. С. Енукидзе и другие, осмотревшие специально устроенную выставку, на которой были показаны, помимо живописных и скульптурных изображений Ленина, этюды Колонного зала в дни прощания с вождем, его похорон на Красной площади и рисунки, запечатлевшие Владимира Ильича на смертном одре. Комиссия, по мнению Красина, должна была признать большую часть произведений совершенно неудовлетворительными. «Нет в сущности ни одного бюста или барельефа, по отношению к которому можно было бы сказать: да, таким именно был Владимир Ильич. В некоторых из них несомненно схвачены отдельные черты сходства. Но ни одна из скульптур не дает гармонического изображения, и даже в наиболее удачных всегда есть что-нибудь совершенно чуждое Владимиру Ильичу» [24].

Неудачи в изображении В. И. Ленина были связаны во многом с теми ошибочными приемами, которые Красин, а позднее Луначарский определяли как «стилизаторство», модернистическое манерничание, неизбежно приводившие к субъективистской трактовке образа и «святотатственному несходству». Основной же причиной этих неудач было, в конечном итоге, неглубокое знание темы, поверхностный подход к ее решению. Надуманное «фантазирование», усложненная, неоправданная стилистика, «формотворчество», как и бездумное натуралистическое копирование, подделка под «правдоподобие», казенная официальность были ущербны для образа и делали произведение неправдивым. Народ отвергал эти претенциозные измышления, не допуская в произведениях искусства, в которых был изображен Ленин, отклонения от правды, так же, как раньше он отвергал «чучела», называя так кубистические, футуристически изломанные памятники, долженствовавшие изображать революционеров и деятелей культуры прошлых эпох.

«Все мы, и в особенности товарищи рабочие и крестьяне,— писал Красин,— заинтересованы в том, чтобы те, кто не видал Владимира Ильича лично, а также будущее поколение, имели в таких памятниках портреты, *верно передающие сходство с Владимиром Ильичем»* [25]. Как видим, важнейшей задачей, стоявшей тогда перед художниками, было создание образа, максимально приближенного к живому Владимиру Ильичу, выраженного с наиболее полным сходством, передающим его облик т а к и м, к а к и м о н б ы л. Сама жизнь выдвигала

как важнейшую и неотложную задачу искусства — запечатлеть ушедшего вождя в реалистическом образе. Это был социальный заказ, директива народа, свидетельствующая о безмерной любви и верности своему учителю. Эти требования носили программный характер, они являлись эстетической нормой, выражающей представления широких масс о вожде, определившиеся в процессе исторически сложившегося единства партии и народа. Вот почему так важен был «эффект присутствия» Владимира Ильича рядом со зрителем, которого добивались художники, чутко воспринимавшие помыслы своего народа, стремившиеся ответить на запросы широких масс — рядовых рабочих, крестьян, интеллигенции. Все это во многом обусловило поиски художественного образа вождя, характерные для советского реалистического искусства 1920-х годов. Воля народа, выраженная на многих собраниях, в печати, на выставках, в непосредственных контактах художника и зрителя, как бы корректировала эти поиски, не давая им уйти в сторону от основной магистрали советского искусства, понятного и доступного массам. Эта линия получила поддержку партии, она отвечала ленинским взглядам на искусство.

Бродский, как и другие советские портретисты реалистической школы, решая сложнейшую задачу ленинского портрета, понимал, что художественная правда должна быть основана на конкретном образе Владимира Ильича, что идея Ленина, ее истинная сущность постигаются в искусстве лишь как эстетическое выражение самой действительности. И только в этом случае художественный образ будет иметь характер исторически объективной истины. Путь «типизации», оторванной от реальной почвы, вел к формалистическому искажению.

Владея высоким мастерством рисунка, Бродский сумел лучше других выполнить поставленную задачу. Как художник-реалист, он оставался верен жизни, ища в ней правду художественного образа.

Требования правдивости, историчности, конкретности в изображении Ленина были социально обусловлены; они не являлись проявлением взглядов отдельных лиц или даже групп, а были выражением воззрений самих народных масс. Советская общественность, ее передовые представители лишь формулировали эти воззрения и, конечно, в какой-то степени формировали их. Н. К. Крупская справедливо выдвигала принцип исторической верности образа В. И. Ленина и событий рево-

люции, как критерий художественности произведения. Она решительно отвергала пьесы, сценарии, рассказы, посвященные Владимиру Ильичу, а также его портреты, если в них искажалась действительность [26]. «Непохожий» портрет Ленина осуждался миллионами сурово-требовательных зрителей, справедливо видевших в этом пренебрежение к памяти любимого вождя.

Было бы ошибочно утверждать, что критерий «сходства», выдвинутый в те годы как основной, базировался только на внешнем правдоподобии ленинских черт, точности в передаче его зримого облика. Упрощать этот вопрос, сводить его к требованиям фотографической «похожести» нельзя. Ведь речь шла отнюдь не только о внешнем сходстве, но и о сходстве характера, о передаче ленинской воли, интеллекта, его доброй души, огромного обаяния, всего того, что составляет личность человека.

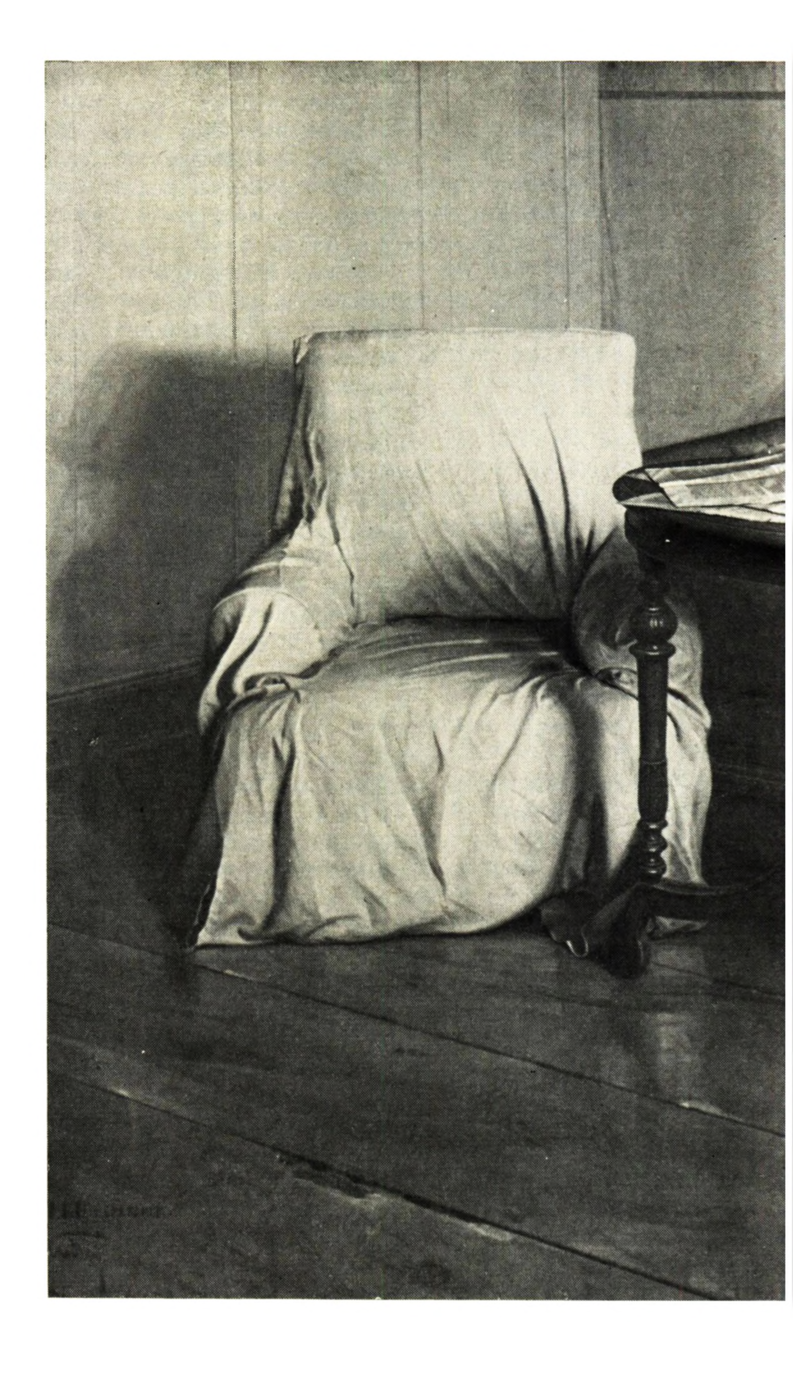
В пятилетие после смерти Ленина были созданы многие произведения, в которых реализовался народный заказ — запечатлеть на века живого Владимира Ильича, в его величии и простоте, в его неповторимой индивидуальности и всеобщей значимости. В ряде портретов ставилась задача передать возможно ближе Ленина-человека. Таковы скульптурные портреты Н. Андреева, живописные И. Бродского, графические Л. Овсянникова, М. Рундальцева.

В условиях 1920-х годов, когда советское искусство находилось в фазе своего становления, художественный документализм был закономерным явлением; он родился по велению времени как первичное освоение «гигантского материала современности», к чему призывала художников партия, как одна из форм первоначального накопления фактов, в целях их последующего обобщения.

Попытки создать синтетический образ без органического претворения исторически конкретного материала, всего того, чем был Ленин, оказывались неудачными. Голая символика, поверхностное обобщение, обобщение только формы, без выражения характера, приводили к условным схемам, далеким от реальности. В этом отношении показательна представленная на конкурс «Великая революция» картина Л. Чупятова «Ленин», в которой он изображен в виде гиганта-мага, колдующего над игрушечным земным шаром.

Ленинская тема требует особого разнообразия творческих подходов, стилевых решений, всестороннего

122. В. И. Ленин
в Смольном. 1930





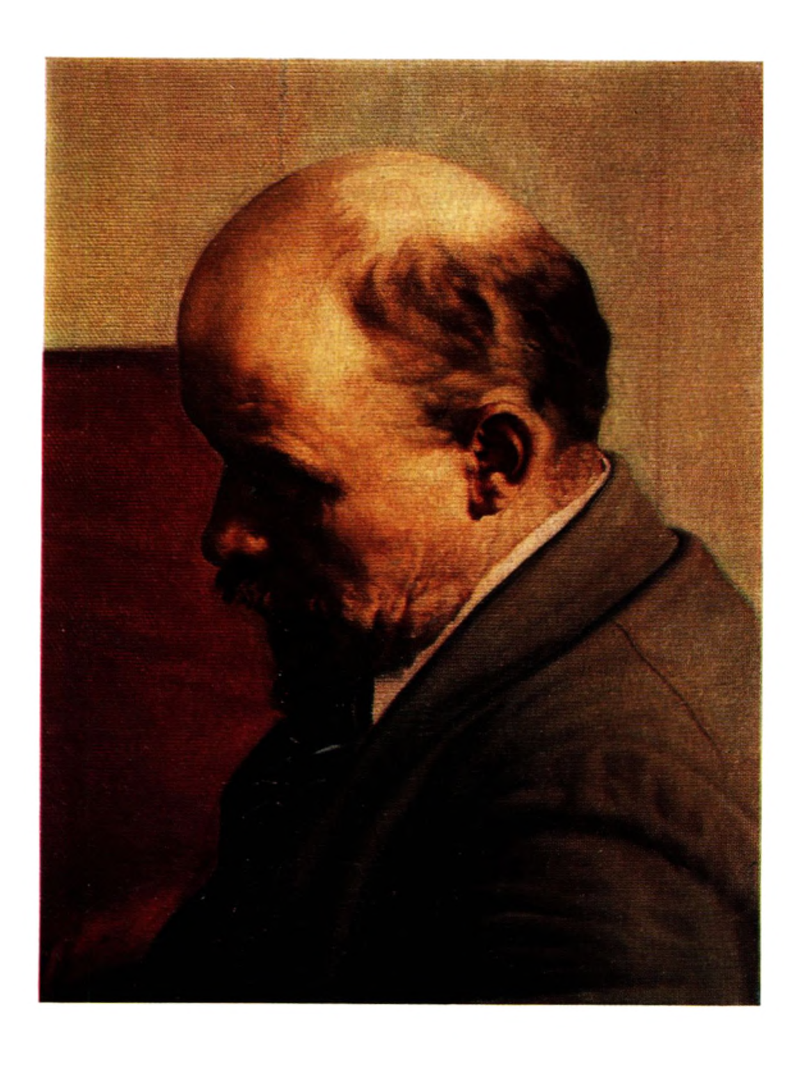
эстетического исследования, художественного постижения образа во всем его историческом масштабе. «Конечно, величайшим достижением,— писал А. В. Луначарский,— было бы сделать то, что сделала сама природа, то есть изобразить гиганта Ленина включенным в тот самый образ, соединяющий такую бесконечную простоту с такой исключительной силой, в тот самый образ, который мы знали в реальной жизни» [27].

Эта мысль о типизации образа человека, являющегося общественным идеалом, содержащим в самом себе, в своей индивидуальности «первообраз», не нуждающийся в «поэтизации», так как он сам по себе прекрасен и велик, чрезвычайно актуальна. В сущности А. В. Луначарский солидаризуется здесь с Н. Г. Чернышевским, развивая его мысль: «...первообразом для поэтического лица очень часто служит действительное лицо; но поэт «возводит его к общему значению» — возводить обыкновенно незачем, потому что и оригинал уже имеет общее значение в своей индивидуальности; надобно только... уметь понимать сущность характера в действительном человеке...» [28] Конечно же, ни Чернышевский, ни Луначарский, говоря об этом, не забывали о специфике искусства, его законах и не снимали задачи художественного обобщения, заострения образа, отбора выразительных средств. Ведь Чернышевский прямо говорит, что художник должен «уметь понимать сущность характера в действительном человеке», и предлагает находить его «общее значение» в его индивидуальности, а не в вольном поэтическом вымысле о нем. По этому пути, стремясь правдиво передать гениальный «первообраз», шли лучшие мастера, творившие советскую Лениниану.

Венгерский художник Шандор Эк, которому посчастливилось рисовать Владимира Ильича Ленина на III конгрессе Коминтерна, видевший, как работали И. Бродский и Н. Андреев, пишет в своих воспоминаниях: «Кто может отрицать новизну и оригинальность личности Ленина? Не он ли делается прототипом нового человека? Поэтому «натуралистический» характер портретов Андреева и Бродского ничего не искажает в этом образе. И даже наоборот, именно в этом скрывается их специфическая сила...

Каким «художественным транспонированием» можно было сделать образ Ленина более совершенным и какими «творческими добавлениями» можно было сделать больше того, что он был в жизни? Образ Ленина, взятый

123. В. И. Ленин в Смольном. 1930. Фрагмент



сам по себе, уже художествен. Он был удивительной поэзией настоящей жизни...»[29]

В 1930-е годы, когда советское искусство поднимается на новую ступень, ленинская тема развивается в сюжетной многофигурной картине, в которой вождь народа показан вместе с соратниками, рядовыми бойцами революции. Но обращаясь даже к сравнительно камерным, портретным композициям, в которых «действует» только Ленин, художники трактовали его в нерастор-

жимом единстве с миром борьбы, с народом. Таким показан вождь в картине Бродского «В. И. Ленин в Смольном».

В лучших произведениях советской изобразительной Ленинианы с наибольшей силой проявилась концепция социалистического реализма, его коммунистическая партийность, народность. Они определяли в конечном итоге пластический характер образа, немыслимого в формах искусства, чуждых духу ленинского мышления, его эстетическим взглядам.

Успехи советских художников, достигнутые в работе над Ленинианой, свидетельствовали о широком творческом многообразии искусства 1920-х годов и о ведущей роли в нем реалистического метода.

Историческая закономерность ленинской темы в советском искусстве заключалась в том, что она была оплодотворена самой передовой философией эпохи и базировалась на марксистско-ленинском понимании роли личности в истории и роли партии в борьбе революционных масс.

Произведения Бродского, его портреты и картины, посвященные В. И. Ленину, весь цикл его больших историко-революционных полотен, отображающий важнейшие события Октября и роль в них народных масс и их великого вождя, находились в русле основного направления советского искусства, тесно связанного с жизнью. Так же, как лучшие произведения изобразительной Ленинианы тех лет, они отвечали «объективному социальному заказу» (Луначарский), выражая требования народа, его духовные запросы.

Перед художниками революция резко поставила вопрос об их отношении к действительности. Те, кто стали служить народу, должны были решать задачу перестройки своего творческого метода. Новый, огромный жизненный материал нужно было эстетически осмыслить, переплавить в иную творческую систему. Обращение Бродского к темам революции не могло не вызвать качественные изменения живописного языка, его образного строя.

Нужно представить идейную, историческую масштабность картин «Торжественное открытие II конгресса Коминтерна» и «Расстрел 26 бакинских комиссаров», чтобы понять, какой поворот должен был сделать художник от сравнительно камерных, в основе своей лирических произведений прежних лет. В известной мере это была революция, связанная с перестройкой

художественного мышления и пересмотром творческих приемов. На первых порах количественные элементы преобладали над качественными. В отдельных произведениях художника частности играют самостоятельную роль, детали составляют конгломерат, лишенный единства. Колорит носит еще «иллюстрирующий» характер. Эти потери были связаны с поисками четкого и ясного реалистического языка, характерных особенностей художественно-документальной живописи.

Главенствующей чертой советской историко-революционной картины является ее политическое содержание; оно определяет характер образного мышления, ясность изобразительной формы, четкость мысли. В самом определении художественный документализм есть известное противопоставление и единство. Если документальность — факт, зафиксированный документом, относительно объективно отражающий реальность, то художественность есть момент более субъективный. Художественный документализм, как эстетическая категория, имеет свои специфические особенности. Как стилевая и жанровая форма, он рожден общественной потребностью закрепить в эстетическом сознании народа родившиеся в результате больших социальных сдвигов новые явления действительности.

«Документализация» искусства, повышенный интерес к фактическому материалу возникают в определенные периоды истории, в эпоху больших социальных сдвигов. Развитие художественно-документальных видов искусства теснейшим образом связано с поисками форм и приемов для выражения нового содержания. События, современником которых был Бродский, еще оставались свежи у всех в памяти. Их нужно было закрепить с максимальной полнотой, с определенностью документа. Не случайно Ленин высказал мысль, что производство фильмов, «проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники» [30].

Обращаясь к «портретированию» крупных революционных событий, в центре которых были В. И. Ленин и большевистская партия, Бродский сознавал политическую важность поставленной задачи. Новый и своеобразный жанр художественно-документальной изобразительной хроники определялся как пропагандистское искусство, утверждающее победу социалистической революции. Это накладывало отпечаток на характер вновь

складывающейся историко-революционной живописи. Именно этим, политической, классово-партийной направленностью значительно творчество Бродского послереволюционных лет. Его картины публицистичны и агитационны. Сам художник не отделял документальную основу своих произведений от задач художественно-образного творчества. «Жаль, что между «документом» и произведением искусства у нас проложили непроходимую грань»[31],— говорил он А. Сидорову.

Подчинение своего искусства задачам документальности не сковало поиски художника, не заставило его отказаться от своего индивидуального почерка. Метод и творческая манера видоизменялись, эволюционировали, но не теряли неповторимого своеобразия, свойственного мышлению Бродского. «Документальность» его живописи окрашена личным восприятием; выбор факта, его пластическое выражение имеют определенный характер, присущий именно Бродскому, что уже опровергает обвинения в натурализме, всегда обезличенном, лишенном индивидуальных черт.

Задача освоения большого материала, новой темы, их художественного анализа вновь выдвигает в творчестве Бродского на первый план рисунок. Как и раньше, в живописи Бродского главенствует линейно-графическое восприятие, оно подчиняет себе цветовые, колористические элементы. Строгость линии, точность в выявлении формы, внимательное вглядывание в ее подробности помогают передать достоверность, истинность события, придают ему конкретную выразительность. Этот «прозаизм» далек от холодного объективизма, бесстрастной мелочной фактографии и фотографизма. Сам Бродский никогда не отрицал, что использовал для своих работ фотографию. Обращаясь к ней, он умел извлечь то, что было необходимо ему как документальный материал, умел творчески интерпретировать его. Когда он обогащал «документ» знанием натуры и своим творческим воображением, его произведения приобретали силу художественного проникновения, образного раскрытия действительности. Этим примечательна картина «В. И. Ленин в Смольном», в основу которой положены живые наблюдения художника и фотография. Когда Бродский, не теряя «связи с фактами», умел наполнить свои произведения дыханием жизни, любовным ее изображением, его метод одерживал большие победы. В других случаях он терпел поражения. К последним

следует отнести картину «А. М. Горький среди рабкоров» (1929).

Поводом для ее написания явилась напечатанная в журнале «Огонек» фотография А. Шайхета, запечатлевшая встречу писателя с молодыми рабкорами. Снимок имел большой успех. Редакция получила ряд писем от читателей, высказывавших желание, чтобы встреча великого писателя с молодыми журналистами была изображена на полотне художником. В ряде писем упоминалось имя И. Бродского как желательного автора такой картины. Редактор «Огонька» М. Кольцов предложил Бродскому взять в основу композиции опубликованный в журнале снимок. Художник использовал фотографию как документ, правдиво воспроизводивший событие, которое ему надлежало передать в картине. В снимке было много случайного, мешавшего восприятию главного. Вся сцена была специально срежиссирована фотографом; слушающая Горького молодежь явно «играла», позировала перед аппаратом.

Нетрудно увидеть, сравнивая картину Бродского и снимок Шайхета, что художник стремился к творческой переработке фотографии. В картине композиция приобрела цельность, живость, но все же она осталась пассивной; факт большой общественной значимости только регистрировался. Он не был одухотворен творческой мыслью и чувством. Сказалось отсутствие работы над натурой, недостаточное знание материала.

Однако для Бродского характерны не срывы, возможные у каждого мастера, а те принципиальные удачи, которые базировались на серьезной творческой основе его метода.

Бродский создал особый стиль, по выражению Н. Радлова, «своеобразный, хотя и популяризованный». Его картины, обращенные к широким массам, требовали полной ясности и доходчивости художественного языка. Именно этим определялось стремление досказать, сделать максимально убедительной форму произведения, предельно конкретизировать образы и среду, те реальные обстоятельства, в которых живут и действуют герои его картин. Такая позиция художника встречала возражения его критиков. Так, например, И. Маца явно полемизирует с Бродским, когда пишет: «Для того чтобы, скажем, я мог дать портретное изображение, например, Ленина, разве мне необходимо передать с одинаковой точностью, с одинаковой подробностью и одинаково акцентируя как черты лица Ленина, так и

все складки его костюма, цвет и рисунок материала мебели, электрическую кнопку и т. д. и тем самым рассеивать внимание зрителя по поверхности картины, или же я имею право (не только имею право, а должен) подчеркнуть, выявить основное и остальное обобщить для того, чтобы с максимальной четкостью и выразительностью дать образ Ленина» [32].

Здесь как будто бы все верно. Но, странно, зрители, а их миллионы, десятки миллионов, в подавляющем большинстве не замечают штепселя на стене ленинской комнаты в картине Бродского «В. И. Ленин в Смольном». Они видят Ленина, и, несомненно, образ его привлекает их внимание благодаря верно найденной характеристике и точно переданному антуражу картины. Это — реальный мир, в котором живет и работает Ленин. Критик, говоря о точности и подробности, с которыми даны в картине предметы, забывает сказать о глубокой характерности образа Владимира Ильича, о высокой степени его типизации, достигнутой методом, свойственным художнику. Насыщая форму деталями (важными, необходимыми, обязательными для такого решения), он стремится к полноте выражения жизни, правдивости образа.

Картина спорит с пониманием художественного обобщения как большой формы, лишенной частностей, отброшенных в процессе типизации явлений действительности.

Образное осмысление жизни может достигаться различными путями. А. В. Луначарский говорит: «Это может быть достигнуто, например, и великолепной техникой, скажем, голландского типа или типа высокого импрессионизма. Чисто реалистическое отражение может поднять кусок действительности до поэтической значительности... Особенно важным оправданием строгого реализма является проникновенная любовь к изображаемому» [33].

Произведения Бродского наполнены глубокой любовью к жизни. Его «объективизм» не был холодной, бесстрастной фиксацией «внешнего». Именно поэтому произведения этого мастера вызывают ответные эмоции зрителей.

Метод, которым владел художник, не является единственным. Наряду с предметно-аналитическим восприятием, поэтическим изображением реальных форм, в социалистическом реализме правомерно развивались различные виды ассоциативного, метафорического мыш-

ления, также в основе своей реалистического. Утверждать, что метод Бродского был программой внешнего правдоподобия, мертвого зеркального слепка с натуры, прямолинейно точного ее воспроизведения (кстати, невозможного в любых формах искусства), значит сознательно обеднять советское искусство, зачеркивать одну из значительных и важных его сторон. Конкретность формы, предельная ее выраженность, даже иллюзорность, если они направлены к раскрытию существенных особенностей жизни, ее образного познания, таят в себе известную силу эмоциональной выразительности. И в этом один из «секретов» большой доходчивости произведений Бродского.

# XII. В борьбе за социалистический реализм

Несмотря на противодействие формализма, советское реалистическое искусство завоевывало прочные ведущие позиции. Победоносное наступление социализма, успехи, одержанные в индустриализации и коллективизации страны, и большая воспитательная работа, проводимая Коммунистической партией, способствовали активному участию советской художественной интеллигенции в строительстве социализма. В последующие годы советское искусство, опираясь на победы, достигнутые во всех областях политической, хозяйственной и культурной жизни, выходит на широкую дорогу социалистического реализма.

В конце 1920-х — начале 1930-х годов становление социалистического искусства протекало в упорной борьбе с антиреалистическими тенденциями, маскировавшимися ультрареволюционными лозунгами о пролетарском искусстве. Конструктивисты, объединившиеся в группу «Октябрь», отрицали станковую живопись, вновь возвращаясь к старым лозунгам. Тормозом в развитии искусства становились РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) и РАПХ (Российская ассоциация пролетарских художников). Немало вреда искусству принесла рапховская теория «диалектико-материалистического метода» живописи, механически связывающая диалектику с художественным творчеством. «...Единственным правильным методом для нас может быть метод диалектического материализма, а всякого рода лозунги, вроде «героического реализма», должны быть нами разоблачены, как бесклассовые и творчески аморфные»,— писал один из лидеров РАПХа [1].

Искусство художников-реалистов, и в первую очередь Бродского, рапховцы подвергли грубым нападкам

и обвинениям. Они сделали его мишенью своей критики, стремясь в его лице опорочить реалистическую школу. Они отрицали общественно-художественную значимость произведений Бродского и его заслуги в борьбе за революционную тематическую живопись. Они выражали недоверие общественной деятельности художника, требуя закрытия возглавляемого им Общества имени А. И. Куинджи, олицетворявшего, по их мнению, «правый фронт» в искусстве.

Здесь необходимо остановиться на последнем периоде деятельности АХРР, связанном с разрушительными тенденциями, приведшими к распаду этой ассоциации. Созданное в 1926 году при АХРР Объединение молодежи — ОМАХР, вобравшее в себя еще не установившихся и недостаточно профессионально подготовленных художников, прошедших формалистическую школу, вскоре стало играть заметную роль зачинщика дискуссий, направленных против основной платформы АХРР. Ассоциация, разросшаяся до размеров всесоюзного объединения, имевшего около сорока филиалов, постепенно утрачивала единство своих рядов. Преобладающее значение в руководстве АХРР получили художники-монументалисты и «производственники», находившиеся на позициях Лефа и «Октября», отрицавших станковое искусство, как устарелое и ненужное. Состоявшийся в мае 1928 года первый съезд АХРР принял новую декларацию, в которой наряду с верными положениями, центральной задачей выдвигалось производственное искусство, понятое узкоутилитарно.

На съезде было принято новое наименование — АХР — Ассоциация художников революции. Открывшаяся в 1929 году 11-я выставка АХР, названная «Искусство в массы», свидетельствовала о серьезных ошибках, подтверждавших неверные теоретические установки. Явной «пролеткультовщиной» отдает от одной из статей выставочного каталога: «Задача создания пролетарского искусства, как части фронта культурной революции, может быть выполнена только кадрами художников из рабочих и крестьян» [2]. Такая антиленинская пролеткультовская установка никак не могла способствовать объединению, а, наоборот, вызывала разобщенность и групповщину.

Постепенно все более значительное влияние в АХР приобретали сторонники «пролетарского искусства». Эти вульгаризаторы марксизма, встав у руководства ассоциации, нанесли ей большой вред. Они приня-

лись очищать ее ряды от «буржуазной» скверны, к которой были причислены художники, стоящие на реалистических позициях. Все члены АХР в целях более четкой «дифференциации» разделялись на три группы: 1) пролетарская, 2) мелкобуржуазная, 3) буржуазная. Бродский был зачислен в последнюю группу, которая подлежала решительной чистке как «реакционно-буржуазный элемент». Вскоре Бродский был исключен из АХР[3]. Этой же каре подверглись М. Авилов и Г. Горелов. Началась травля М. Грекова, И. Владимирова, работы которых отвергались выставочным комитетом АХР. В дальнейшем чистка АХР от «реакционных» элементов привела к уходу из ассоциации Н. Котова, П. Котова, Г. Савицкого, Н. Терпсихорова, В. Мешкова и других. Покинули АХР по разным причинам также А. Архипов, Н. Касаткин, С. Малютин, В. Бакшеев, Л. Туржанский, Д. Кардовский, А. Келин, В. Яковлев, А. Исупов[4]. Это были лучшие силы. Их отсутствие обескровило выставки АХР.

Незаслуженные обвинения, предъявленные Бродскому, и исключение его из АХР вызвали протесты передовой общественности. Слишком уж явной была подоплека этой суровой акции, за которой скрывалось намерение дискредитировать в глазах широких масс художника-реалиста. С протестом против исключения Бродского единодушно выступили члены Ленинградского филиала АХР. Решением Центрального совета АХР филиал был распущен. В ответ на это большая группа ленинградских художников заявила протест и вышла из состава АХР. В числе подписавших заявление были А. Рылов, И. Владимиров, Г. Бобровский, Р. Френц, П. Бучкин, С. Зенков, М. Иванов, П. Кучумов, А. Жаба, К. Рудаков, Н. Дормидонтов, С. Павлов и другие[5]. Протест против исключения Бродского заявили также Общество имени А. И. Куинджи, Община художников, Общество художников-индивидуалистов, Объединение имени И. Е. Репина и ряд художников, писателей, журналистов.

«Дело Бродского» взбудоражило художественный мир и приобрело широкий общественный характер. Оно касалось не только одного Бродского, так как было проявлением групповой борьбы, выражавшей ненормальную обстановку, сложившуюся в искусстве. Специальная комиссия, назначенная наркомом просвещения А. В. Луначарским, в составе В. Невского (председатель), скульптора Н. Андреева и представителя Нарком-

проса искусствоведа И. Хвойника подробно ознакомилась со всеми материалами и вынесла решение, реабилитирующее художника. «Комиссия пришла к заключению, что при тех ненормальных взаимоотношениях, которые существовали у АХР с Бродским на протяжении ряда лет, АХР допустила грубую ошибку, опубликовав в печати тяжкие против Бродского обвинения без достаточно убедительных доказательств, и в этом смысле следует признать основательность протеста Бродского против дискредитации его имени АХРом» [6]. В этой борьбе художника с клеветниками большое значение имела поддержка его со стороны крупных деятелей партии Г. К. Орджоникидзе и Е. М. Ярославского, работавших тогда в Комиссии партийного контроля [7].

Несмотря на трудный и извилистый путь, пройденный АХР, это объединение было одним из наиболее прогрессивных, отстаивающих принципы идейно-реалистического искусства. (Печальный эпизод с Бродским относился к тому времени, когда АХР по своему составу и направлению уже была другой организацией, имеющей отдаленное отношение к первоначальной программе этой ассоциации.)

Выйдя из АХР, Бродский не остался в стороне от художественной жизни и общественной деятельности. Он активно работает по сплочению художников-реалистов Ленинграда, выступая как организатор и руководитель ряда творческих объединений. По его инициативе в 1930 году было принято «Обращение к художникам» о слиянии Общества имени А. И. Куинджи, Общины художников, Общества индивидуалистов и Общества живописцев в единую организацию «с четко

В. А. Серов. Выступление на вечере памяти И. И. Бродского 21 мая 1954 г.

Нужно было обладать сильным характером, волей, глубокой убежденностью в своей правоте, чтобы выступить против организованного формалистического фронта и выстоять в этой борьбе. Таких последовательных стойких борцов против формализма в те годы было немного; реалистический лагерь был раздроблен, многие художники, даже прочно стоящие на платформе реализма, не находили в себе достаточной энергии для борьбы.

формулированной программой общественной деятельности и определенным художественным лицом для активного участия в культурном строительстве Союза» [8]. Такое общество, названное «Цех художников», образованное из слияния четырех вышеназванных объединений, было создано в Ленинграде.

С 1930 года Бродский возглавлял Общество имени А. И. Куинджи как его председатель, сменивший на этом посту А. Рылова. Значение Общества имени А. И. Куинджи, как и Общины художников, было в том, что они способствовали единению художников на базе реалистического искусства.

Общество периодически устраивало выставки, в основном экспонировались пейзажи. Этот жанр был признан рапховской критикой «уводящим от жизни», «расслабляющим волю пролетариата», так рассматривалось и лирическое изображение природы, которое преобладало в творчестве куинджистов. VII выставка общества, открытая в залах Академии художеств в 1930 году, вызвала резкие нападки рапховской критики, обвинившей куинджистов в контрреволюционности. Поводом для этого явились пейзажи Новгорода и Пскова С. Власова, любовно изображавшего памятники древнерусского зодчества [9].

В отдельных статьях и выступлениях рапховцы клеймили Общество имени А. И. Куинджи как гнездо классовых врагов, а Бродского называли проводником буржуазной идеологии, печалящимся о гибели дворянских усадеб. Это обвинение основывалось на картине художника «Опавшие листья» (имелся в виду вариант 1929 года), которая характеризовалась как «элегия по уходящему миру».

Нельзя не вспомнить организованную в 1931 году в Русском музее выставку к предстоящему партийному совещанию по вопросам искусства, на которой были устроены так называемые «черные стены». На них экспонировались картины, которые характеризовались как вредительские. Под каждым произведением давалась специальная аннотация, раскрывающая его «буржуазную сущность» [10].

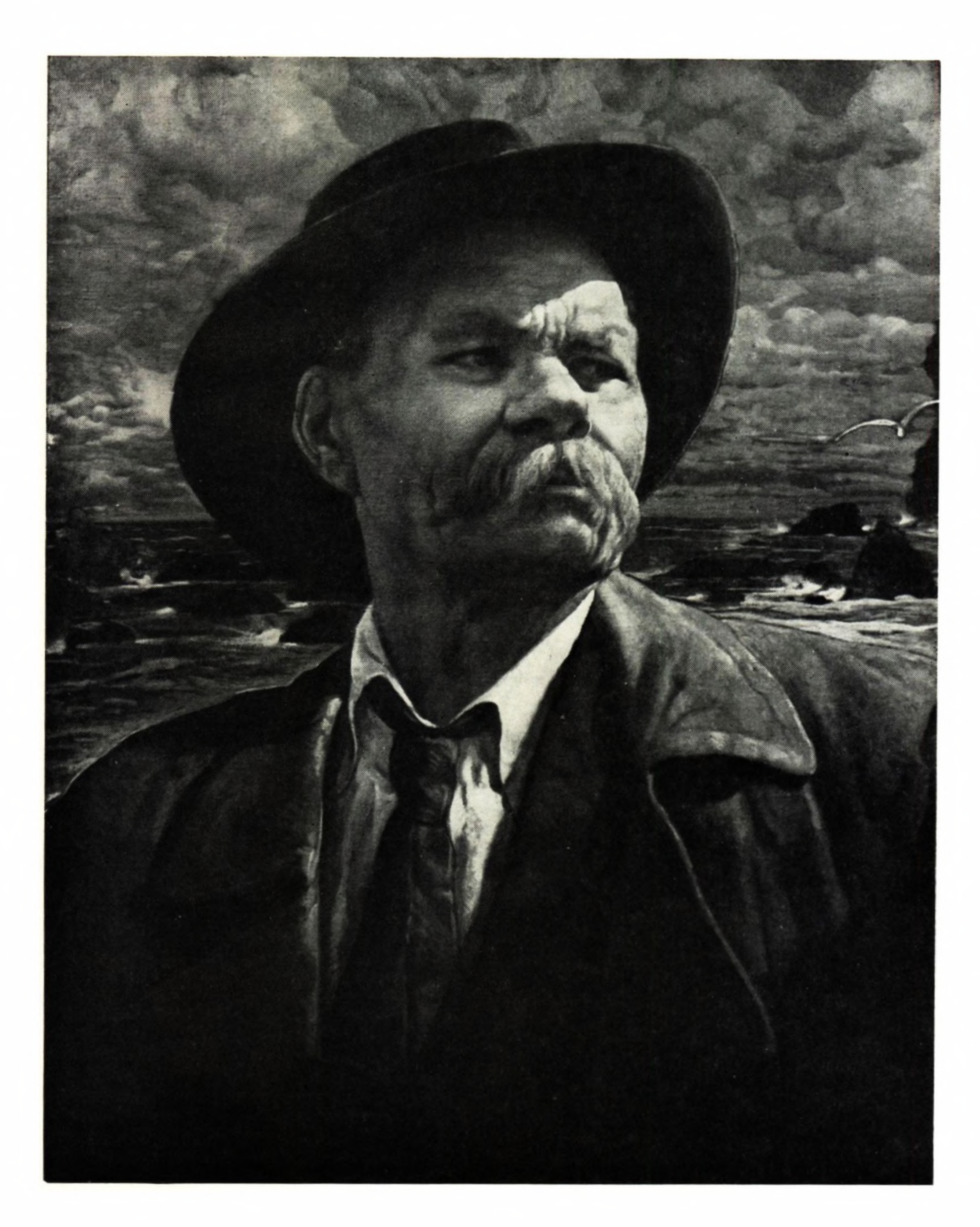
Можно удивляться тому, что в эти годы художник не бросает творчество и создает ряд значительных произведений, таких, как «Заседание Реввоенсовета», «Выступление В. И. Ленина на Путиловском заводе», «В. И. Ленин в Смольном», «Аллея парка» и другие. Он был собранным, волевым человеком, не позволяю-

124. М. В. Фрунзе на маневрах. 1929



щим себе «развинтиться». Это стоило ему многих душевных и физических сил. На все грубые нападки «левачей» (выражение М. Нестерова) Бродский отвечал прежде всего творчеством. И это было самым убедительным доказательством его правоты.

Сейчас, когда искусство и художественная жизнь тех лет стали далекой историей, яростная борьба группировок и направлений, проходившая в условиях



125. Портрет А. М. Горького. 1937

обостренных классовых противоречий, воспринимается не такой драматичной и острой, какой была в действительности. Многим теперь кажется, что эта борьба носила характер творческих дискуссий, горячих споров. Между тем нападки на реализм велись часто в форме грубой склоки, административного зажима, судебных препирательств, оскорбления человеческого достоинства. Бродский принял на себя удары, смело выступая против групповщины, администрирования, отстаивая позиции партии в области искусства. Уверенно можно сказать, что только партия спасла его имя от поругания и только вера в ее правоту помогала ему выстоять в этот трудный период. Остракизму, изгнанию из рядов «пролетарского» искусства, грубым нападкам левацкой критики подвергался не только Бродский. Рапховскую дубинку испытали на себе М. Греков, Е. Чепцов, И. Шадр, М. Манизер и другие. Партия пресекла деятельность РАПХа, направленную к отрыву художественной интеллигенции от творческой работы с пролетариатом, как чуждую духу советской культуры и ленинской политики в области искусства. Историческое постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года о роспуске литературно-художественных организаций решительно оздоровило творческую атмосферу в искусстве, направило усилия всех художников к сплочению вокруг задач социалистического строительства.

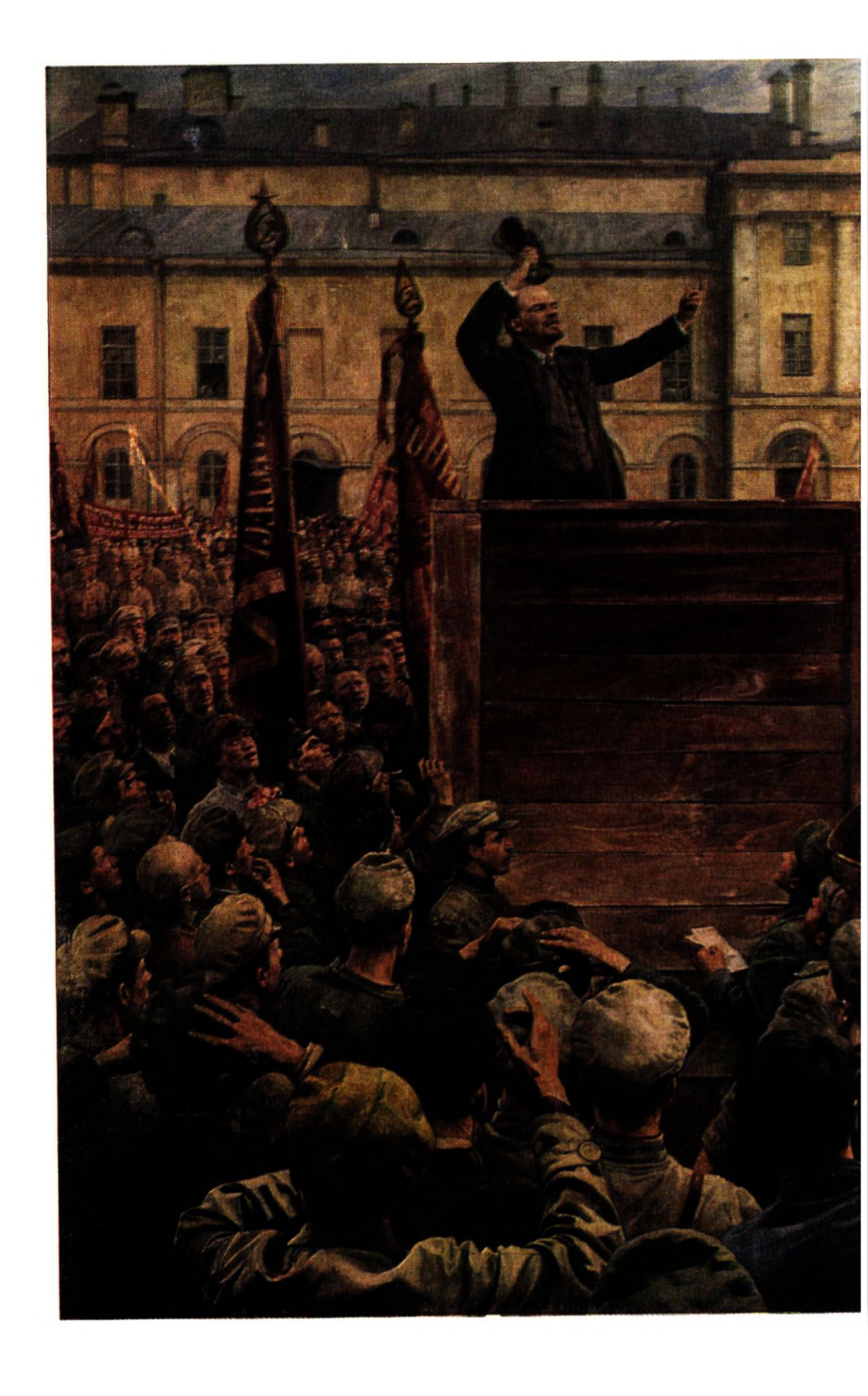
В 1932 году Бродскому было присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, а в 1934 году он был награжден орденом Ленина и назначен директором Всероссийской Академии художеств [11]. В конце 1934 года в Москве и Ленинграде состоялась

Автомонография

Здоровая реалистическая живопись, понятная трудящимся массам и любимая ими, всегда находила горячую поддержку у Орджоникидзе, противника всяческих формалистических влияний и шарлатанства в искусстве. Я чувствовал его заботу обо мне и с благодарностью вспоминаю об этом человеке большой души. Помню мое свидание с ним в период, когда склочники из АХРР всячески травили меня и даже исключили из ассоциации. Я обратился за помощью к товарищу Орджоникидзе, который был тогда наркомом РКИ и председателем ЦКК. Григорий Константинович внимательно выслушал мой рассказ о тех репрессиях, которым я подвергался, и сказал:

— Напрасно вы волнуетесь! Пишите такие же картины, как вы писали до сих пор, а мы вас в обиду не дадим; вас очень любят и ценят массы.

126. Выступление В. И. Ленина на проводах частей Красной Армии на Западный фронт 5 мая 1920 года. 1933

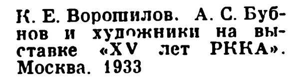



НАРОД
НАСИЛЬНИКОВ
ПОЛЬСКИМ

большая ретроспективная выставка произведений Бродского, приуроченная к 30-летию его творческой деятельности. Этот юбилей был широко отмечен советской общественностью.

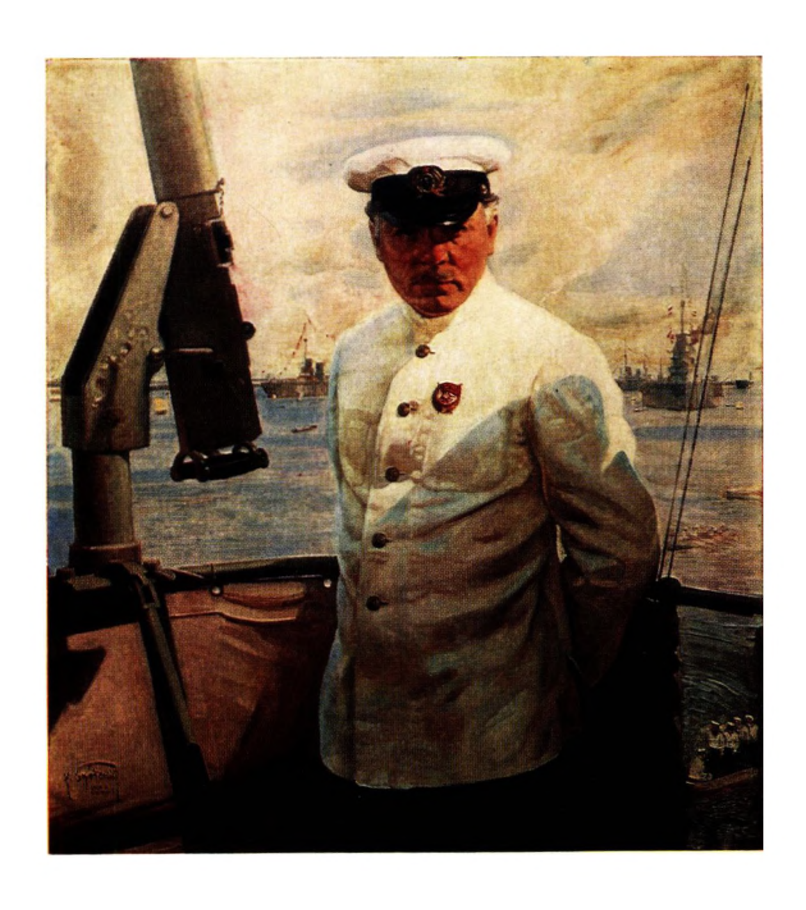
* * *

В начале 1930-х годов социалистическое государство вступило в новую фазу своего развития, характеризующуюся полной ликвидацией капиталистических элементов города и деревни, победой социалистической системы хозяйства и новым, более высоким этапом культурной революции. В этот период советское искусство одерживает большие победы. Идеи ленинизма, огромные преобразования, изменившие облик страны, укрепившиеся новые общественные отношения, метод социалистического реализма — вот та основа, на которой успешно развивалось творчество художников. Окруженное постоянным вниманием и заботой Коммунистической партии, наше искусство становится самым передовым, самым идейным искусством в мире. Большое значение в развитии советской живописи в эти годы имели выставки, посвященные Красной Армии, особенно к 15-летию РККА. В предвоенное десятилетие были созданы выдающиеся произведения, полновесно утверждающие метод социалистического реализма. Таковы картины Бродского «В. И. Ленин в Смольном» (1930), Б. Иогансона «Допрос коммунистов» (1933), «На старом уральском заводе» (1937), А. Герасимова «В. И. Ленин на трибуне» (1930), М. Грекова «Трубачи Первой Конной армии» (1934), С. Герасимова «Колхозный праздник» (1937), портреты М. Нестерова и ряд других.


К. Е. Ворошилов. А. С. Бубнов и художники на выставке «XV лет РККА». Москва. 1933



127. К. Е. Ворошилов на линкоре «Марат». 1929



Письмо И. И. Бродского М. Б. Грекову. 1929 г.

Получил твое интересное письмо и рад за тебя, что ты много и хорошо работаешь. Ты знаешь, как я ценю высоко искусство панорамы, а от тебя я жду достижений, равных лучшему, что создал Франц Александрович Рубо. Я хлопочу в Реввоенсовете и уже подал большую докладную записку Бубнову о создании исторического музея художественной панорамы, посвященной Перекопской эпопее. Надеюсь на твое самое большое участие в этом деле.

Формалисты продолжают делать мне всякие пакости. В комиссии по приемке моей картины «Ленин на Путиловском» устроили организованный бойкот, но рабочие завода, старые путиловцы, входящие в комиссию, встали горячо на мою сторону и благодарили. Картину смотрел С. М. Киров, дважды приезжал ко мне, она ему очень понравилась. Сказал, чтобы я плюнул на всех критиканов. Советую тебе делать то же...

В 1933 году Бродским была написана картина «Выступление В. И. Ленина на проводах частей Красной Армии на Западный фронт 5 мая 1920 года», исполненная им к 15-летию Красной Армии. Темой ее послужило событие, имевшее важное значение в истории Советского государства. Участник этого митинга, тогда боец Самарского комсомольского батальона, художник Е. Ильин вспоминает: «Раздалась команда «смирно!», заиграл оркестр, на трибуну поднялся В. И. Ленин. Он говорил громко, энергично двигаясь по трибуне, обращаясь к войскам великой Красной Армии, часто выбрасывал руку вперед, в которой была зажата кепка... Площадь замерла, тишина, торжественность. Речь Ильича лилась ясно, убедительно, каждое слово доходило до сознания людей. Ленин говорил о том, что мы этой войны не хотели, нам ее навязали, мы только что начали строить новую жизнь, он говорил о том, что эта война — часть общего плана борьбы международной буржуазии против Советской России» [12].

Бродский стремился правдиво раскрыть это историческое событие. Он максимально конкретизирует образы действующих лиц, ясно характеризует состав военных частей: это рабочие, одевшие солдатские шинели.

Картина убеждала в том, что метод этого мастера с развитием советского искусства совершенствовался. Художнику удалось, не повторяя сделанного им ранее, построить живую композицию массовой сцены, в которой каждая фигура воспринимается как часть общего. Логически осмыслен центр композиции — Ленин на трибуне.

«Я изобразил Владимира Ильича таким, каким я видел его в 1917 году, на митинге перед дворцом Кшесинской... Ленин был сильным, волевым оратором, подчиняющим массу необычайной силой логики и даром зажигать аудиторию. Не знаю, насколько это удалось передать в картине» [13].

Вождь народа обращается к бойцам Красной Армии с горячим призывом отстоять молодую Советскую республику от посягательств панской Польши, вероломно вторгнувшейся на нашу землю. Он вдохновенно говорит, его руки высоко подняты в энергичном порыве — это кульминационный момент пламенной речи. На фоне розовато-желтой стены Малого театра фигура Владимира Ильича смотрится ясным силуэтом. Светлая, красочная гамма картины объединена красивым серебристо-



128. К весне. Ворота. 1926

серым тоном. Вся композиция способствует сосредоточению внимания на главном. Фигуры первого плана даны крупно, здесь зритель находит экспрессивные образы слушающих Ленина красноармейцев. Второй план с шеренгами бойцов и знаменами дан в перспективном удалении и служит как бы живым фоном для центральной группы, скомпонованной вокруг трибуны, с которой выступает Ленин. Зритель ощущает себя стоящим позади бойцов, слушающих его речь.

Как и в предыдущих больших полотнах, Бродский добивается исторической документальности изображае-



**129.** Летний сад осенью. 1928

мого, строго проверяя достоверность каждой детали. Требования ясности в раскрытии события, подробное повествование о нем неизбежно должны были выдвинуть на первый план роль рисунка. Кисть мастера легко охватывает форму, выделяет ее пластические особенности.

Художественная документальность картины, казалось бы, должна была растворить личное, индивидуальное, что присуще Бродскому как живописцу. Этого, однако, не случилось. И в трактовке темы, композиции, в живописной технике легко обнаруживается манера автора. В том, как скользит кисть по холсту, прослеживая форму в ее подробностях, как «по-бродски» тонко прорисованы облака, сразу узнается почерк мастера, только ему присущий.

Наряду с тематической картиной в 1930-е годы получает расцвет портретный жанр, в котором художники стремятся раскрыть личность советского человека — строителя социализма. Бродский в эти годы создает большой цикл портретов В. И. Ленина и его соратников, крупнейших деятелей партии. Портрет и историческая многофигурная картина, в которой образ человека занимает большое место, по-прежнему органично сочетаются в его творчестве, дополняя друг друга. Неизбежно вставал вопрос о принципиально ином решении образа. Исполненные Бродским портреты имели общественное назначение. Они в корне отличны от ранее созданных им работ камерного характера. Новый подход к человеку определялся требованиями жизни, современными общественными отношениями.

«Революции были нужны портреты ее деятелей во главе с величайшим — В. И. Лениным; это определило в графике и Лениниану Н. А. Андреева, и циклы портретных рисунков И. И. Бродского, и многое иное. Нужен был реализм, простой, сильный и честный. Надо было не только использовать достигнутое недавно, но и имевшееся раньше. Классику. Критический реализм XIX века. Все передовое и правдивое» [14],— пишет А. А. Сидоров, живой свидетель всей истории советского искусства.

Революция вызвала потребность в массовых изображениях ее вождей, которые олицетворяли в сознании народа его борьбу за коммунизм. Эти образы не могли быть казенной иконографией, в которой живой человек скрыт официальной маской. Концепция традиционного идеализированного портрета государственных деятелей,



**130.** Лунная ночь. 1928

**Академик А. П. Карпинский. Выступление на вечере, посвященном 25-летию творческой деятельности И. И. Бродского. 31 мая 1931 г.**

**Я горячо и сердечно приветствую Вас. Я давно-давно, с первых Ваших шагов знаю Вас, ведь я самый старый в этом зале. Я составил себе точное представление о Вашем таланте, я видел, что Вы не только талантливый живописец-жанрист, но и пейзажист, так же, как и портретист. Своим искусством Вы дали Советскому Союзу ряд бытовых исторических документов, столь же ценных, как и произведения ученых-историков. Должен сказать, что художник получает свой материал путем проникновенного изучения действительности, так же, как и ученый. В этом смысле и мы и Вы работаем на одном поле и являемся друзьями.**



131. Город ночью. 1929

сложившаяся в феодальном и буржуазном обществе, была непригодна; ее классовая сущность находилась в непримиримом противоречии с новым историческим содержанием, новым демократическим строем, марксистско-ленинским пониманием роли личности в истории.

Изучая исполненные Бродским портреты государственных деятелей, нетрудно увидеть постепенный переход от документальной трактовки внешнего облика человека к более глубокому и всестороннему его постижению. Раскрытие типических черт, психологическая характеристика не мыслились художником вне объективного анализа; изучая человека, он строго придерживался его индивидуальных черт, добиваясь реальности, конкретности их выражения, предельной правдивости и жизненности.

В 1928 году по заказу Реввоенсовета к 10-летию Красной Армии Бродский пишет картину «Заседание Реввоенсовета под председательством К. Е. Ворошилова». Это произведение следует рассматривать как закономерное звено в серии его больших «коллективных портретов», написанных в плане художественно-документальных композиций, изображающих эпоху революции и ее деятелей.



132. Терраса. 1930

Художник был приглашен на заседание Реввоенсовета, на котором сделал зарисовки. Он счел также необходимым написать портреты членов Реввоенсовета: К. Ворошилова, Г. Орджоникидзе, А. Егорова, С. Буденного, С. Каменева, А. Бубнова, М. Тухачевского, С. Уншлихта, Р. Муклевича, В. Зофа, Р. Эйдемана, М. Корка, что во многом способствовало успешной работе над картиной.

Это произведение не сохранилось. Писать о нем приходится по личным воспоминаниям и отзывам современников.

Хорошее знание всех изображенных в картине, личное общение с ними и большое мастерство способствовали тому, что художник мог сравнительно легко перекомпоновывать картину, менять группировку, повороты фигур и голов, жесты.

«Я помню, как эта картина писалась. В первый момент я увидел зал, людей, в нем сидящих, и запомнил их. У меня осталось впечатление законченной картины. Но потом, через некоторое время, вновь посетив мастерскую художника, я увидел, что многие персонажи пересели на другие места, изменили движение, повороты. Каждый раз, когда я приходил, я видел, с моей точки зрения, большую завершенность, но картина вновь менялась и приобретала все большую и большую законченность. Вот это меня тогда очень поразило. Художник, не считаясь с тем, что было им сделано, многое менял, легко распоряжаясь фигурами. Картина имела огромный успех» [15],— вспоминает М. Манизер.

Уже закончив картину, Бродский привез ее в Москву и здесь внес необходимые коррективы. Специально

**Ф. С. Богородский. Выступление на творческой конференции в МОССХе. 1934 г.**

Сейчас пришла пора совершенно ясного, простого, всем понятного реализма. Простого, ясного и в то же время очень трудного искусства, так как самое сложное в искусстве — это простота и ясность... Бродский несколько лет назад был отрицаемой фигурой, не только критики, но и художники либо замалчивали его, либо отрицали в самой категорической форме. Основываясь на понимании широкого рабочего зрителя, он делал нужное дело. Вы знаете, как носили его рабочие на руках и как его поносила критика и «цвет» так называемой «технической интеллигенции». Несмотря на критику, он шел плечо к плечу с рабочим классом, и теперь нет художника популярнее его в стране.



133. Аллея парка. 1930

для него, во внеурочное время было созвано совещание членов Реввоенсовета.

Художник должен был изобразить мирные будни Красной Армии, показать ее штаб за созидательной работой, строительством обороны Советского государства. Он стремился с наибольшей правдивостью передать образы известных всей стране полководцев. Заказ Красной Армии рассматривался им как народный заказ, Бродский считал необходимым сделать свою картину максимально доходчивой и живописно интересной. Это было совсем не легко. Зал, в котором происходили заседания Реввоенсовета, не давал возможности за что-нибудь «зацепиться» живописцу. Взяв большой холст, художник свободно разместил на нем двадцать девять фигур; они написаны крупно, с масштабным сокращением в перспективе. Зеленое сукно, покрывающее стол, центрирует внимание зрителя, намечая переход к более светлым, защитного цвета мундирам и еще более светлым стенам. В картине было много света, падавшего из боковых окон.

Бродский сумел передать деловую обстановку заседания. Перед зрителем, за столом, уходящим в глубину зала, расположились советские военачальники. Многие из них прошли закалку в империалистической войне, а затем в гражданской войне. Это вышедшие из народа командиры, герои, которых знает страна.

Отдельные критики отвергали художественное значение картины, видя в ней только «документ», другие считали ее удавшейся портретной композицией. Как о «настоящей картине» писал о «Заседании Реввоенсовета» А. В. Луначарский в обзоре выставки, посвященной 10-летию Красной Армии. При этом отмечал, что она сделана «несколько сухо, но необычайно тщательно в смысле иллюзионизма...» [16]

Картина писалась в то время, когда этюд был доминирующим в творчестве художников-портретистов, а задачи большого группового портрета вообще не ставились. Бродский упорно отстаивал принципы строгой академической выучки, придерживаясь точной и законченной формы, документальной конкретности в передаче исторических лиц.

В 1930 году по пути на Днепрострой Бродский остановился в Харькове, где шел Всеукраинский съезд крестьянской бедноты. Правительство УССР предложило художнику написать картину, посвященную этому событию.



134. Днепрострой ночью. 1930

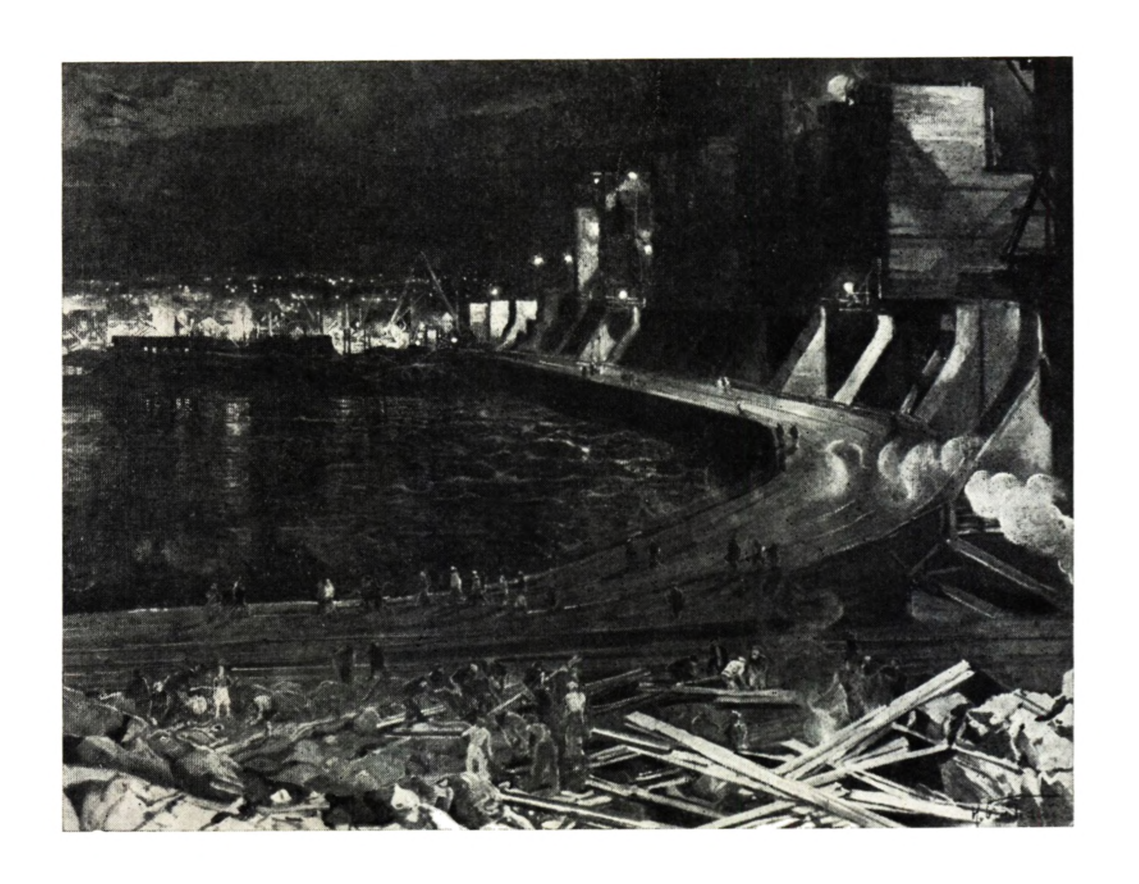
«Я каждый день ходил на съезд и выбирал место, наиболее выгодную «точку». Делал много зарисовок, беседовал с делегатами. Материал накопился большой и для меня новый. Композицию картины искал долго, и она получилась, как мне казалось, интересной. Зритель как бы из-за сцены видит зал съезда; главное место здесь занимает простой народ, посланцы бедняцкой деревни. Это новые строители социалистического хозяйства. Картину я мыслил как портрет советского коллектива» [17].

Картина «Съезд незаможных селян» (1932) писалась в течение двух лет. Опыт и большое мастерство художника помогли построить естественную композицию с живым расположением фигур и решить сложную перспективу театрального зала. Он сумел объединить общим тоном всю композицию, достигнув красочной цельности холста. Но ему не удалось с необходимой полнотой показать значение этого съезда, сыгравшего большую роль в коллективизации сельского хозяйства на Украине.

Стремление передать событие, главным образом в его внешнем выражении, определило пассивность композиции; в ней нет организующего смыслового центра. При отсутствии сюжетного стержня, определяющего взаимодействие характеров, второстепенное заслонило главное. Отдельные, хорошо найденные образы: колхозника, сидящего у рампы, что-то записывающего в блокнот, группы крестьянок в президиуме, внимательно слушающих оратора, воспринимаются несколько оторванно от всей композиции.

В большой галерее портретов, созданных Бродским в 1920-х годах, выделяются композиционные портреты «М. В. Фрунзе на маневрах» (1929), «К. Е. Ворошилов на линкоре «Марат» (1929). В них проявились характерные особенности советского батального портрета. Выдающийся полководец М. В. Фрунзе изображен стоящим в машине с биноклем в руке на фоне идущей походным маршем кавалерийской части. Твердая воля, сознание гражданского долга, большой ум, внутренняя моральная чистота и горячее сердце — такими благородными чертами характеризует художник славного командира. Весь его облик, плотная, сильная фигура, мужественное простое лицо с внимательными глазами внушают чувство глубокой симпатии. Картина лишена торжественности официальных батальных полотен, театрального внешнего пафоса, свойственного этому жанру в прошлом. Портрет исторически масштабен, он связан с героической эпохой гражданской войны, полон революционной романтики. Изображенная на втором плане конница, окутанная пылью, мчащаяся навстречу врагу, синее небо с белыми облаками создают ритмический активный фон, как бы противопоставленный спокойно стоящей фигуре командарма.

Романтизм образа рождается из внутреннего ощущения той большой правды и величия идей, во имя которых воевал народ с врагами Родины. Нетрудно увидеть то многое, что сближает эту картину Бродского с полотнами его товарища М. Грекова «Знаменщик и трубач», «Трубачи Первой Конной армии», написанными в 1934 году, позднее портретов Бродского — «М. В. Фрунзе на маневрах» (1929) и С. М. Буденного (1932), также изображенного на маневрах Красной конницы. И все же эти батальные портреты во многом навеяны творчеством Грекова, его замечательным циклом картин, посвященных подвигам Первой Конной армии. Здесь следует говорить о живом творческом взаимодействии этих



135. Днепрострой ночью. 1930

двух художников, пролагавших новые пути советского реалистического искусства.

Портреты К. Е. Ворошилова, исполненные Бродским,— дань большой любви и уважения художника к крупному государственному деятелю, много сделавшему для развития советского изобразительного искусства.

«Мне посчастливилось часто встречаться с Климентом Ефремовичем, и всегда я находил у него поддержку в своих творческих делах... Он часто не давал нас, реалистов, в обиду и был горячим нашим защитником. Благодаря Клименту Ефремовичу были осуществлены четыре юбилейные выставки, посвященные героическому пути Красной Армии» [18].

В 1929 году Бродский, по приглашению К. Е. Ворошилова, вместе с группой советских писателей принимал участие в маневрах Балтийского флота. Находясь



136. Ударник Днепростроя. 1932

на флагманском линкоре «Марат» на правах почетного гостя, художник общался с командирами и матросами, поражаясь их разносторонними интересами и культурным развитием.

«В свободные часы, когда в кают-компании или в клубе вокруг наркома собиралась команда корабля, велись долгие, несмолкаемые споры об искусстве. Было радостно слушать этих военных людей, так живо интересующихся вопросами литературы, музыки, живописи. Творческим итогом моего участия в маневрах явился портрет товарища Ворошилова в морской форме, стоящего на палубе корабля у зенитного орудия» [19].

Этот портрет — сложная композиционная картина, с многоплановым построением. Нарком изображен в трехчетвертном повороте, с лицом, обращенным к зрителю. Он одет в летний белый китель, внешне ничем не

137. Демонстрация. 1934



выделяясь среди других командиров. Большое значение в картине имеет морской пейзаж с кораблями военной эскадры. Дымящиеся трубы кораблей, украшенные флагами, лодки с моряками, причаливающие к линкору, волнистая рябь воды — все это создает живой, подвижный фон. В портрете много различных аксессуаров, написанных с большой конкретностью, но они, по выражению одного из критиков, даже «залитые солнцем, остаются в тени». Насыщенная деталями картина не утратила своей живописности. Свет и воздух пронизывают весь холст, решенный в звучной гамме открытых

синеватых и розоватых тонов. Теплые рефлексы на воде, игра световых бликов на лице, зеленоватые тени на костюме создают богатство цветовых переходов, ощущение воздушности.

В последующие годы Бродский обращается к новым поискам, стремясь раскрыть в образе человека сложные явления общественной жизни. Примечателен известный портрет М. Горького (1937), в котором великий писатель изображен на фоне моря с бьющимися о скалы волнами и тревожного, задернутого грозовыми тучами неба, с парящей белокрылой чайкой. Пейзаж этот навеян первыми строками «Песни о Буревестнике»: «Над седой равниной моря ветер тучи собирает...»

На Горьком широкополая шляпа, голова его поднята, взгляд устремлен вдаль. Образ писателя полон силы, гордого вызова, его открытое лицо освещено скупыми лучами солнца, проглянувшего сквозь тучи. Портрет написан в синих и коричневых тонах. Резкие светотеневые контрасты четко моделируют лицо, усиливают состояние напряженности. Это одно из лучших изображений великого писателя в советской живописи.

«Я много думал о Горьком, о той роли, которую он сыграл в истории нашего народа. Мне хотелось создать его образ более значительным, чем просто портрет Алексея Максимовича. Это был мой замечательный друг. Я хорошо знал его, и мне было трудно отрешиться от его живого облика. Я старался наполнить картину романтизмом, создать портрет Горького-буревестника, но при этом он должен был оставаться реальным образом, а не символом» [20].

Сочетание этих двух планов привело к «реально-символическому» романтизированному решению образа, что было в русле общих устремлений советского искусства тех лет. (Вспомним «Рабочего и колхозницу» В. Мухиной.)

Портреты Бродского сразу узнаются по характерности его реалистического почерка, они просты и строги, мастерски нарисованы, тонко прописаны. Его кисть нетерпима к случайностям; густому, бесконтурному «живописному» письму он предпочитает верно положенный, точно определенный в форме мазок.

Наряду с общественными деятелями Бродский в послереволюционные годы пишет и рисует художников, музыкантов, артистов. В отличие от «интимных» портретов дореволюционных лет, в композиции которых играет значительную роль подробно разработанный

138. Портрет О. П. Мясоедовой. 1923



предметный фон и разнообразные околичности, теперь художник все внимание акцентирует на лице портретируемого. Пианиста С. Барера (1923) он изображает стоящим возле рояля. Интерьер дан намеком, широкими мазками намечены стена комнаты, крышка рояля. Голова музыканта по контрасту с фоном выписана очень тщательно, материально. В полуфигурном портрете А. Рылова (1922) также все внимание сосредоточено на лице художника; в нем передан ясный гармонический облик замечательного пейзажиста, человека доброй души.

Пространственный фон и аксессуары в этих работах не имеют того значения, какое придавалось им раньше,



139. И. Е. Репин. 1926

когда некоторые женские портреты художнику приходилось обогащать живописными деталями, как бы компенсируя ими отсутствие у моделей большой духовной жизни.

В рисунках Бродского прослеживаются тенденции, аналогичные его живописным работам. Ценным художественным документом является карандашный портрет И. Репина, исполненный во время посещения «Пенат» в 1926 году. Образ престарелого мастера, не утратившего жизненную энергию, запечатлен с большой любовью. Уверенной рукой исполнен погрудный портрет артиста Ю. Юрьева (1929), хорошо передающий барственную осанку артиста.

140. Ю. М. Юрьев. 1929



Из женских образов наиболее значителен портрет О. Мясоедовой (1923), изображенной на пейзажном фоне с узором ветвей, как бы обрамляющих голову. Тонко проработан контур, планы лица мягко пролеплены, каждая линия строго выискана. Светлые и затененные массы живописно контрастируют. Этот рисунок — синтез высокого мастерства.

С теплотой исполнены портреты второй жены художника Т. Мясоедовой-Бродской «За чтением» (1928) и «За работой» (1934).

В 1933—1938 годах Бродский создает большую серию литографированных портретов В. И. Ленина, М. И. Калинина, И. В. Сталина, Г. К. Орджоникидзе, В. В. Куйбышева, К. Е. Ворошилова, С. М. Кирова и других деятелей партии, членов правительства, ученых, летчиков, писателей. Эти работы исполнены рукой большого мастера, уверенно владеющего рисунком. Они получили широкую популярность, выдержав огромное количество изданий, украсив тысячи учреждений, клубов, красных уголков. Художник быстро постиг новый для него вид графики, легко усвоил технику литографии, ее художественные возможности. Он делал рисунки обычно без подготовительного наброска, непосредственно на камне или на специальной бумаге — корнпапире. Опытных мастеров литографии Бродский удивил сильной техникой рисунка и остротой глаза. Художник успешно решал важную задачу создания массового художественного портрета политических деятелей. Он сумел сочетать в них официальность и живую выразительность образа.

От портретов, подчас выполненных с чрезмерной законченностью и несколько статичных, Бродский переходит к более напряженным, психологически заостренным решениям. Проникновенной теплотой и скульптурной пластичностью выделяется портрет В. И. Ленина, созданный в 1934 году.

Живой экспрессией наделен портрет С. М. Кирова (1935), исполненный по рисунку с натуры. Обаятельный образ вождя ленинградских большевиков запечатлен в композиционном портрете «С. М. Киров за работой» (1935). Сергей Миронович изображен наклонившимся над столом, сосредоточенно работающим. Его утомленное лицо полно глубокой мысли. Простой, близкий, в делах и помыслах своих всегда с народом — таким рисует Бродский Кирова.

В некоторых литографиях чрезмерное стремление досказать все, что видит глаз, ослабляло образ. Но отдельные неудачи не должны заслонять сильных сторон портретов Бродского. Вынужденный чаще всего исполнять их по фотографиям, придерживаясь документально точного изображения, в рамках своего строгого стиля, он стремился придать каждому образу живую характерность. Он умел творчески «прочесть» фотографию, используя ее как вспомогательное средство.

В 1930-е годы Бродский исполняет много рисунков для газет; он сотрудничает в «Правде», «Известиях»,

«Рабочей газете», для которых создает портреты руководителей партии и правительства и делает зарисовки участников различных совещаний.

* * *

Пейзажи Бродского конца 1920-х—начала 1930-х годов — значительная глава в его творчестве, занимающая важное место в советской живописи.

Художников-пейзажистов рапховцы дискредитировали обвинениями в сознательном уходе от окружающей социальной действительности, в отказе дать ответ, на чьей они стороне в «борьбе между коллективизирующимся крестьянством и гибнущим классом кулачества». Так называемый «чистый» пейзаж отрицался как жанр, якобы аполитичный, ненужный, если не вредный. Считалось преступлением, если художник писал деревенскую речушку без лесосплава и строящейся гидростанции или деревенский пейзаж без силосной башни и электрической молотилки.

После постановления ЦК партии от 23 апреля 1932 года пейзаж получает все права гражданства. Возрождается лирическая пейзажная картина; развивается тематический, индустриальный пейзаж. Торжество реалистического искусства, освобождение от рапховской риторики и абстрактного мышления вызвали творческую заинтересованность художников в натуре, ее любовном и внимательном изучении.

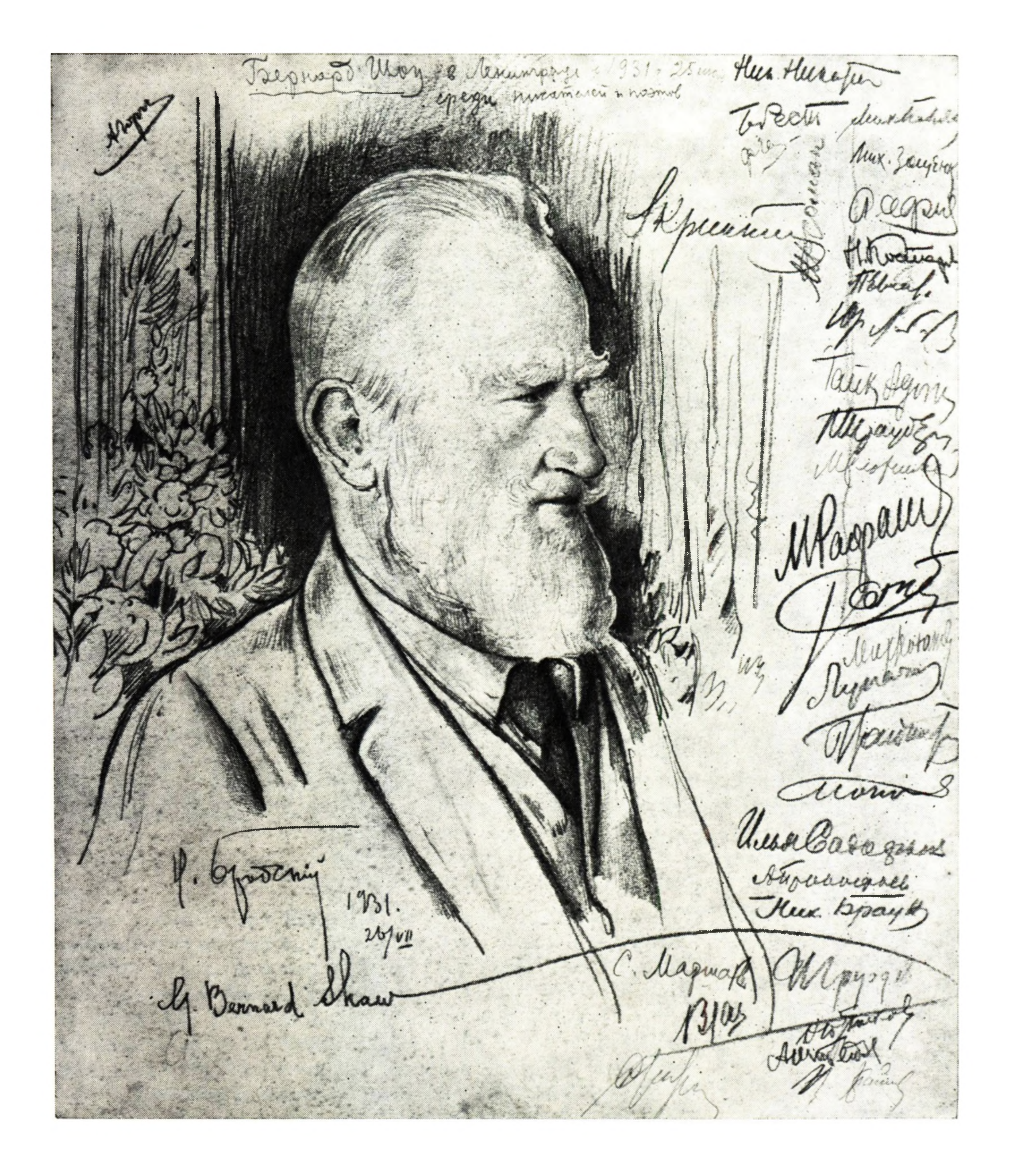
Бродский, вопреки лефовским отрицателям станковой живописи и рапховским менторам, последовательно работал над пейзажной картиной, отстаивая близкую ему лирическую тему. Наряду с историко-революционными картинами его пейзажи сыграли значительную роль в сохранении традиций реалистической школы, особенно на первом этапе развития советской живописи. Ясность художественного мышления, законченность формы, высокое реалистическое мастерство Бродского были важными факторами в преодолении импрессионистического этюдизма тех лет. Вспомним, что на выставках тогда преобладали «виды» из окна мастерской, дачные мотивы, кусты сирени, девушки, сидящие на солнце под красным зонтиком. Пейзажный этюд на какое-то время становился доминирующим.

Большой цикл в творчестве Бродского 1920-х — 1930-х годов составляют пейзажи парков. Лучшие из них «Летний сад осенью» (1928) и «Аллея парка» (1930). Обе работы отличаются филигранным профес-



141. Игрок. 1920-е годы

сиональным мастерством. «Летний сад осенью» — виртуозный рисунок, исполненный кистью. Картина пленяет глубоким чувством природы, поэзией ясного осеннего дня. «Аллея парка» своеобразна особой торжественностью композиции: первый план красиво обрамлен деревьями с густыми ветвями, которые создают подобие портала, вводящего зрителя в центральную часть композиции. Этим работам предшествовали пейзажи 1919—1921 годов («Летний сад», «Дворец Петра I», «Пейзаж с прудом» и другие). Не все из них равноценны в живописном отношении, некоторым присущи жесткость колорита, отяжеленность красноватого тона.




142. Бернард Шоу. 1931

**143. Т. П. Мясоедова. За чтением. 1928**



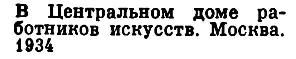
В последующих работах линия, порой суховатая, но изящная, точная и уверенная, остается ведущей, строящей костяк пейзажа, его «архитектуру». По-прежнему художник пишет тонкие изгибы ветвей, листву, стремясь передать трепетную «музыку» деревьев. Четкое рисуночное выражение, линейная организованность характерны для всей серии «Парков». Это как бы вариации одной темы. Написанные частично с натуры, а в большинстве по памяти, в мастерской, они сохраняют силу и свежесть живого впечатления. Наиболее удаются Бродскому осенние мотивы — сады с детворой, аллеи парков, украшенные скульптурой и вазами с цветами. Эти пейзажи объединены общим колористическим строем; в них хорошо увязан теплый золотистый тон осени с холодными красками неба.

Ценным в этом цикле работ является композиционная выразительность. Нетрудно увидеть известную схему в их построении; часто стволы деревьев и их ветви образуют «раму», в которую включена картина природы. Схема этой классической композиции варьируется, но в основе остается той же. Всегда четко определен центральный план и подход к нему через фланкирующие кулисы деревьев или архитектуру. Но при всей «академичности» этих пейзажей в них сохраняется любовное наблюдение природы, ее поэтическое постижение.

С увлечением художник разрабатывает мотивы города. «Город ночью» (1929) — наиболее значительная вещь этого цикла. Резкие отношения света и тени и перспектива уходящих огней создают ощущение теплой ночи. Это южный город, живущий шумной вечерней жизнью. К этому же циклу следует отнести «Городскую улицу вечером» (1920), «Вечер» (1923) и «Лунную ночь» (1928), где с такой реальностью написаны лежащие на дороге тени деревьев и падающие из окон дачного дома лучи света.

Следует сказать, что в числе пейзажей Бродского, созданных им в 1920-е годы, есть работы, в которых сохранились отзвуки его прежних стилизаторских увлечений. Так, например, «Фейерверк» (1921) явно написан в духе мирискуснических традиций и напоминает карнавальные фейерверки Сомова. В стороне от главной линии творчества Бродского стоит «Пастушка» (1930, повторение) — пастораль, навеянная концертными впечатлениями.

Исполненные в конце 1920-х годов картины «Опавшие листья» (1929, вариант) и «Терраса» (1930) вызвали



**В Центральном доме работников искусств. Москва. 1934**



144. А. И. Микоян. 1929



грубые нападки рапховцев. Эти произведения написаны с большим артистическим мастерством. Главное, что определяет силу их эмоционального воздействия,— глубокая поэтичность, лиризм, их «человечность». Зритель легко представляет себя стоящим у перил террасы, спускающимся по ступенькам веранды, наслаждающимся красотой теплого осеннего дня. Пейзажным решением отмечена картина Бродского «Демонстрация» (1934), в которой изображен Невский проспект, заполненный

145. П. Ф. Куделли. 1934




тысячами людей, несущих знамена и транспаранты. Бесконечная, уходящая вглубь перспектива улицы, как бы увиденной из окна, передана в серебристой дымке ленинградского весеннего дня.

Организованная в 1937 году выставка «Индустрия социализма» способствовала активному развитию пейзажа. В 1935 году комитетом этой выставки по инициа-

тиве народного комиссара тяжелой промышленности Г. К. Орджоникидзе были организованы поездки художников по стране для ознакомления с индустриальным строительством.

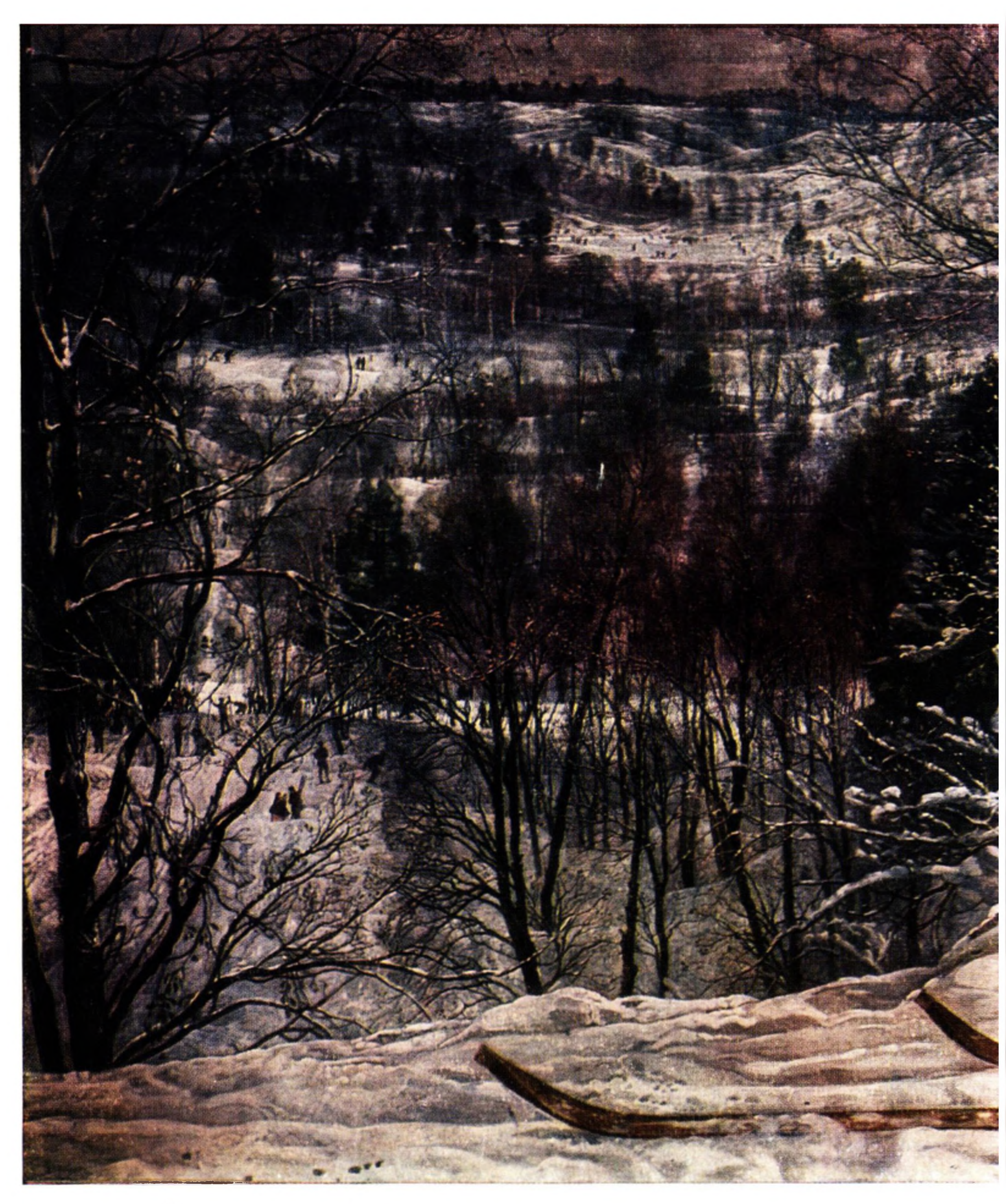
Всюду — на Магнитострое, Кузнецкстрое, в Донбассе, в цехах Уралмаша, Сталинградского тракторного завода, Ростовского сельмаша, «Азовсталь», можно было встретить живописца с этюдником. Для значительной группы пейзажистов работа над индустриальной темой означала выход из узких рамок камерного субъективистского восприятия природы.

Выставка «Индустрия социализма» была важнейшим событием в жизни советского искусства. Она явилась выражением трудовых побед нашего народа и продемонстрировала идейно-творческий рост советских художников, сумевших решить задачу большой общественной важности,— показать мощную техническую базу социализма, рост людей, ее строителей, силу и обороноспособность Страны Советов. Картины А. Куприна «Завод», К. Богаевского «Азовсталь», «Коксохимкомбинат», А. Рылова «Огни индустриальной Волги», В. Крайнева «Чусовской завод», В. Бялыницкого-Бируля «Хибины», Ю. Пименова «Новая Москва» и другие раскрывали перед зрителем величественную панораму Родины, полной кипучего созидательного труда.

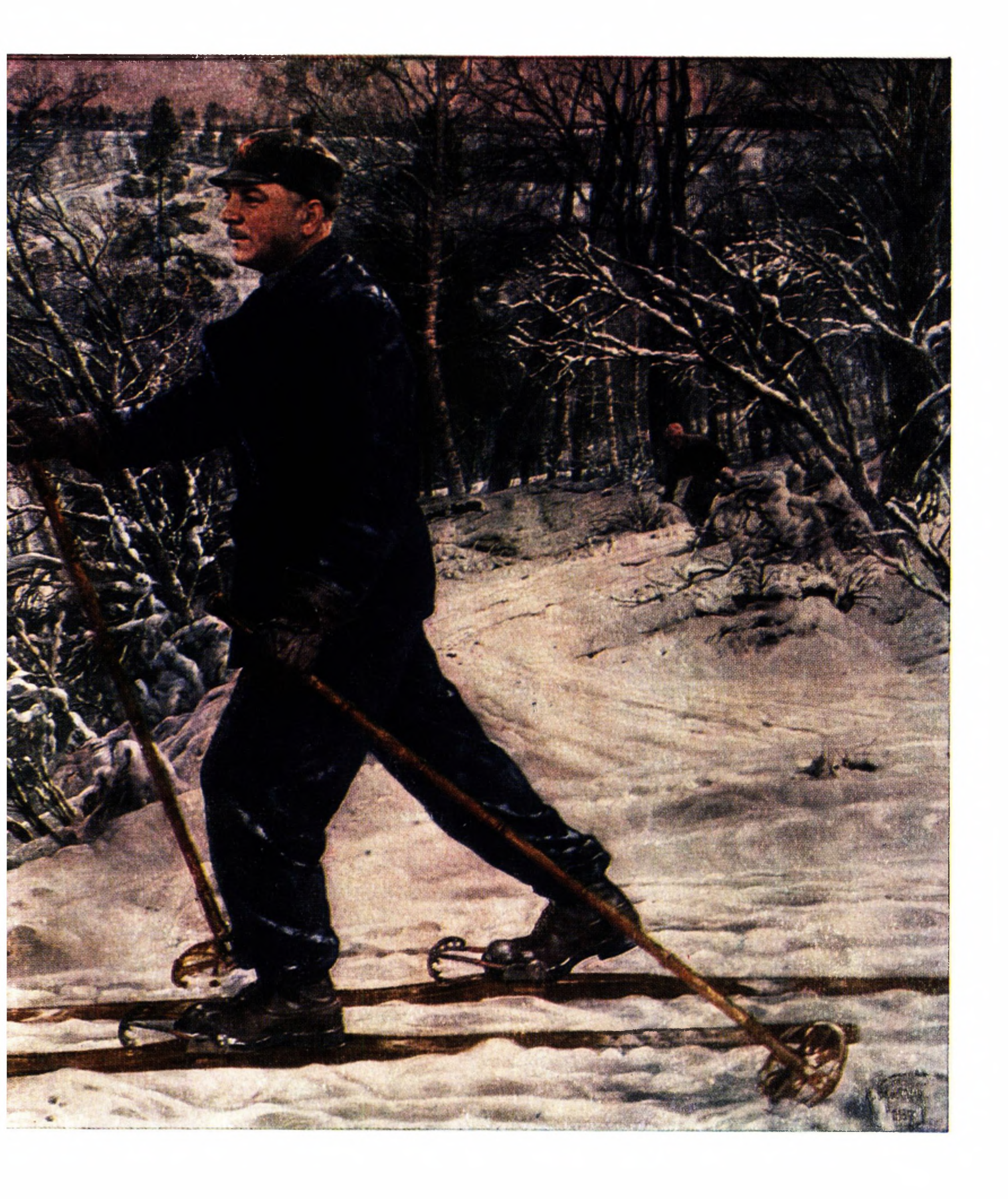
Одна из самых величественных строек — Днепрострой — привлекла внимание многих советских живописцев. И. Бродский, К. Богаевский, К. Трохименко, В. В. Мешков, В. Кузнецов, Н. Дормидонтов, С. Прохоров, А. Шовкуненко пишут работы, посвященные строительству этой величайшей для того времени гидро-

И. И. Бродский. Черновые записи

Как-то, будучи в Москве, я поехал с художником В. Сварогом к своим друзьям на дачу. По дороге мы встретили Климента Ефремовича Ворошилова, который возвращался с лыжной прогулки. Эта встреча зародила во мне мысль написать картину. Я долго вынашивал эту тему, но потом, приступив к картине, быстро написал ее. В образе наркома обороны мне хотелось передать здоровье, бодрость, жизнерадостность, свойственные всем бойцам нашей армии.



**146. Народный комиссар обороны К. Е. Ворошилов на лыжной прогулке. 1937**



электростанции. Индустриализация страны запечатлена в картинах Б. Иогансона «ЗАГЭС», Б. Яковлева «Свирьстрой», А. Рылова «Трактор на лесозаготовках», В. Бялыницкого-Бируля «Кировские апатиты», П. Петровичева «Азовсталь», И. Дроздова «Ленинградский порт», В. Рождественского «Завод «Серп и молот», П. Котова «Домна № 1 Кузнецкстроя», «Доменный цех» А. Куприна и ряде других. Наряду с картинами было написано много этюдных полотен, в которых большая тема о новом социалистическом строительстве получала очерковое, поверхностное истолкование.

В 1930 году Бродский едет на строительство Днепровской гидроэлектростанции, чтобы собрать материал для картины о Днепрострое. Художника поразил огромный размах общенародной стройки. Ему хотелось передать романтику индустриального строительства, пафос творческого труда советского человека. «Я был поражен увиденным. Эта небывалая по масштабам социалистическая стройка вызывала радостное чувство гордости за советских людей, за любимую партию. В ней явственно виделись очертания великого коммунистического будущего. Впечатления были так сильны, что хотелось писать музыку» [21]. Художника волновали пейзажи ночной стройки, работы в котлованах при свете прожекторов, мощный силуэт плотины. Этюды, сделанные им на Днепрострое, передают поэзию социалистической индустрии, рисуют своеобразный облик этой стройки, ее невиданные по тем временам масштабы. В этюдах «Плотина Днепростроя», «Рабочий поселок», «Земляные работы», «Подъемный кран», «В котловане» показаны отдельные эпизоды стройки.

Письмо И. П. Степашкина И. А. Бродскому. 1955 г.

Я видел, как писалась картина «К. Е. Ворошилов на лыжной прогулке». Он писал так: левая рука в кармане, палитра на стуле, а в правой руке мягкая тонкая кисть. Стоит, рисует или пишет и, как человек музыкальный, напевает. Я пришел, когда он писал правую сторону. Он спросил: «Вам нравится?» — «Да, что ж, очень хорошо». Но он все переписал. Фигура Климента Ефремовича как-то ему не давалась. Он менял головной убор — то кубанку возьмет, то чепец на голову оденет. Фигура как-то не вязалась с пейзажем. Потом он осыпал снегом ее, все не то.

Пейзаж переписывался несколько раз. Было жалко утраченного, но и новый пейзаж оказывался очень хорош, хотелось бы, чтобы он оставался наряду со старым. Но художник вновь безжалостно переделывал свою работу. И все же он сумел эту картину написать за три недели.



147. С. М. Киров за работой. 1935

Пейзажи, исполненные Бродским на Днепрострое, интересны как опыт работы художника над новой для него темой. Многие из них не выходят за рамки обстоятельно проработанных этюдов.

Картина «Ударник Днепростроя» (1932) явилась попыткой обобщить собранный материал, подняться над частными единичными явлениями. В центре композиции — рабочий, крановщик, стоящий на площадке большого подъемного крана. Протянув руку, он как бы указывает на развернувшуюся внизу панораму строительства. Его полуобнаженная фигура четко вырисовывается на фоне ночного неба и облаков пара.

Будучи одной из первых работ, посвященных теме социалистического ударничества в годы первых пятилеток, картина содержала моменты, ограничивающие художественный замысел. Образ рабочего трактовался



148. Алупка. Этюд. 1937

несколько односторонне: подчеркивалась физическая красота человека и недостаточно раскрывалось богатство его духовного мира.

Большое полотно «К. Е. Ворошилов на лыжной прогулке» (1937) было последней работой уже тяжело больного художника, славно завершившей его творческий путь.

«Я изобразил наркома крупным планом, на ходу, на фоне зимнего пейзажа. В этом до некоторой степени интимном изображении великого полководца мне хотелось выразить силу, жизнерадостность и здоровье нашей Красной Армии, высокоразвитой духовно и физически» [22].

Образ родной природы подмосковья дан в картине неразрывно с образом наркома обороны К. Е. Ворошилова. Нетрудно увидеть в этом удачное сочетание двух различных сторон дарования Бродского. Пейзаж и портрет здесь органично слиты. Художник успешно применил к новой современной теме ранее разработанный им мотив. Развернутый в нескольких планах заснеженный косогор, взятый сверху, оживлен фигурами лыжников. С острой зоркостью передан рельеф холмистой местности, окаймленной темной полосой леса.

Мелодичный, несколько приглушенный колорит холодных, голубовато-сизых, жемчужных тонов правдиво передает состояние мягкого зимнего дня. В дымчатой синеватой пелене, покрывшей заснеженные пригорки, подчеркнутым цветовым акцентом звучит интенсивно-синее пятно спортивного костюма маршала. Более чем в других пейзажах Бродский приблизился здесь к языку ясной реалистической поэзии; он отказался от стилизующих элементов, изощренной ажурности, подчеркнутой виртуозности рисунка. Благодаря высокой точке зрения и горизонтальным членениям композиции глаз зрителя, следуя за лесистыми террасами, поднимающимися как ступени одна над другой, постепенно охватывает всю панораму пейзажа с лыжниками, скользящими меж деревьев в ритм повторяющимся холмам.

Сочетание характерного для Бродского пейзажа и портрета К. Е. Ворошилова, показанного в неофициальной обстановке, создает несколько необычный образ. Перед зрителем не всемирно известный командарм, а скорее рядовой солдат в лыжном костюме, совершающий тренировочную прогулку. В его спортивной выправке, крепком сложении чувствуются энергия, бодрость духа здорового, любящего жизнь человека.

Картина убеждала в новом, более живописном подходе художника к изображению природы и дальнейшем совершенствовании мастерства. Вся ее пейзажная часть исполнена по памяти («зимняя» картина писалась летом), без этюдов. Работа «от себя» над сложным композиционным пейзажем не означает того, что Бродский игнорировал натуру. Нет, его метод базировался на тщательном ее изучении. Ряд своих картин он создавал в течение нескольких лет. Нередко он возвращался к уже законченному полотну, переписывал заново или исправлял, помечая его новой датой. Обычно композиция картины определялась им в стадии рисунка, часто непосредственно на холсте. Он делал карандашом наброски в альбоме или на отдельных листах, намечая основные планы, главные узлы композиции. Его изощренная техника позволяла работать на холсте без подготовительного рисунка. Сначала он слегка закрашивал холст одним тоном, который служил подмалевком, затем детально прорисовывал его.

Как и в других пейзажах, в своем последнем полотне Бродский избегал ярких цветовых сочетаний, добиваясь гармоничного созвучия, сдержанных хроматических гамм. Он любил серебристо-серые, коричневатые теплые тона. Когда его критики говорили: «Ваша живопись не видна на расстоянии», он спокойно отвечал: «Если на площади играть на скрипке, ее не будет слышно. Там нужны барабан и трубы. Слушайте скрипку в концертном зале».

# XIII. Воспитатель советских художников

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года, открывшее огромные перспективы перед советским искусством, поставило на повестку дня вопросы коренной реформы всей системы художественного образования. Необходимо было оздоровить высшую художественную школу, направить ее по пути социалистического реализма. Это было время, когда академическая школа, по выражению одного из ее старейших профессоров, «сошла с рельс и громыхала по шпалам». Она была ареной групповой борьбы, дискуссионным клубом, но не школой.

«Молодежи долго внушали понятие о технике, о мастерстве, и в результате техника и мастерство были утрачены. Штукарство, кривляние, трюкачество подносились как высокое искусство, а изучение натуры, любовная, строгая штудировка ее считались чем-то позорным» [1],— писал Бродский.

11 октября 1932 года ВЦИК и СНК РСФСР вынесли постановление «О создании Академии художеств». Эта знаменательная дата является днем рождения новой Академии. Решение партии и правительства положило конец направленческим извращениям, так долго разрушавшим художественную школу.

Вместо педагогов, не имевших данных, чтобы учить и воспитывать молодежь, в институт Академии художеств были привлечены крупнейшие мастера советского искусства, с большим творческим опытом и серьезной школой. Тогда же для преподавания в институте был приглашен Бродский.

Процесс перестройки художественного образования совершался в обстановке непрекращающейся борьбы со сторонниками «свободной школы», отрицавшими

систематическое накопление знаний на основе твердой научной методики. В этих условиях нужен был руководитель, обладающий большой принципиальной убежденностью, способный решительно реорганизовать художественное образование.

В 1934 году на пост директора Всероссийской Академии художеств был назначен Бродский, призвавший покончить с выпуском художников-недоучек, профессионально неграмотных людей. «Задача заключалась не в том, чтобы восстановить Академию, старую, обветшавшую, слегка лишь подновив ее и перекрасив вывеску. Нет, надо было строить Академию новую, советскую, на совершенно иной политической основе» [2],— писал Бродский. Неизбежно вставал вопрос о возрождении прогрессивных традиций старой школы, о воспитании у молодежи твердых профессиональных навыков, об овладении реалистическим мастерством.

Бродский полагал необходимым укрепить авторитет педагогов, с мнением которых считались бы ученики. Он выступает по этому поводу в печати, доказывая необходимость возродить общими силами академическую школу, обращается ко многим деятелям искусства с предложением участвовать в подготовке новых художественных кадров. В работу Академии, в ее институт включаются К. Юон, А. Остроумова-Лебедева, Е. Лансере, Б. Иогансон, М. Манизер, Д. Киплик, Р. Френц, В. Н. Мешков, И. Билибин, Н. Радлов, В. Шухаев, К. Рудаков, В. Яковлев, А. Любимов, П. Шухмин и ряд других.

На живописном факультете были организованы творческие индивидуальные мастерские, руководимые

**И. И. Бродский. Черновые записи**

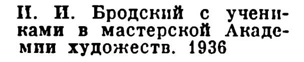
Когда я пришел в Академию, против меня велась скрытая агитация и никто не хотел идти ко мне в ученики. В мою индивидуальную мастерскую записались всего лишь два студента. Решением партийного бюро ко мне были прикреплены еще пять студентов. Я знал, что пройдет год-другой и моя мастерская будет полна, так как верил, что молодежь поймет, кто ей враг и кто доброжелатель. И я не ошибся, вскоре моя мастерская стала самой многочисленной в Академии.

профессорами И. Бродским, Б. Иогансоном, В. Яковлевым, А. Осьмеркиным, А. Савиновым, Р. Френцем, П. Шиллинговским и М. Бобышовым. Существование мастерских, различных по установкам и творческому лицу их руководителей, было сопряжено с опасностями групповой борьбы. И действительно, она возникла скоро и приобретала порой очень резкие формы. Добиваясь творческого соревнования мастерских на основе единого метода социалистического реализма, Бродский стремился привести разрозненные усилия педагогов различных творческих позиций к методическому единству, к системе. Придавая решающее значение школе как базе профессионального обучения искусству, он неизменно подчеркивал значение техники и художественного ремесла. От разговоров о технике «вообще» требовал перейти к конкретному изучению технологии живописи, материалов, к овладению мастерством.

Эти требования встречали отклик студентов: «Нам нужен не только профессорский рассказ о нашей работе, нам нужен показ, как правильно нужно грунтовать холст, как наслаивать краску, как овладеть деталью. Мы хотим не только говорить и восхищенно вздыхать перед шедеврами великих мастеров, мы хотим, копируя их шедевры, научиться самим их тонкому мастерству» [3],— писал один из них в вузовской газете «За социалистический реализм».

Задача овладения техникой была актуальной задачей дня. Она была теснейшим образом связана с политикой партии на экономическом и культурном фронте. В этих условиях значение рисунка, формы, грамотности выдвигалось как первоочередная задача.




И. И. Бродский с учениками в мастерской Академии художеств. 1936

Не на словах, а на деле Бродский способствовал сближению школы с жизнью, добиваясь, чтобы Академия готовила кадры художников, нужных стране. Статьи, доклады и выступления Бродского по вопросам художественного образования отличаются идейной направленностью, ясным сознанием задач и целей художественного образования [4].

Говоря о формировании советского художника, он подчеркивает огромное значение тесной, органической связи школы с жизнью страны, с ее людьми, партией, с героической армией. Он делал все для того, чтобы студенты имели возможность включиться в бурный процесс социалистического строительства.

Большое значение придавалось последовательному обучению молодых художников, для чего необходимо было укрепить систему первоначального художественного образования. Благодаря помощи С. М. Кирова при Академии организуется Школа юных дарований, которой Бродский уделял много внимания. Его волновала судьба каждого юного художника. Он не пропускал просмотров ученических выставок и всегда с интересом рассматривал этюды и композиции начинающих художников. В институте Академии Исаак Израилевич стремился укрепить учебный процесс с последовательно усложняющимися заданиями, подготавливающими к работе над большим композиционным произведением. Его взгляды на воспитание художника в методической части опирались на прогрессивные традиции русской реалистической школы. После нечленораздельных разговоров о «весе цвета», «самодовлеющем колорите», «композиции в себе» обращение к этим «консервативным»

**В. А. Серов. Друг молодежи**

И. И. Бродский был строгим и требовательным учителем. Сила его как воспитателя заключалась в том, что он развивал у молодого художника чувство огромной ответственности перед самим собой, учил быть требовательным к себе и в учебе и в первых творческих опытах. Редкая простота, отшлифованная точность требований, с которыми Бродский подходил к своим ученикам, ставят его в ряды лучших педагогов нашего времени. Обаяние Бродского как крупнейшего художника современности сочеталось с его чутким, умным подходом как воспитателя. В его общении с молодежью не было встречающегося зачастую снисходительного поучения, он жил с ней одной жизнью.

традициям, их освоение на передовой идейной основе было более новаторским, чем все «новые» системы.

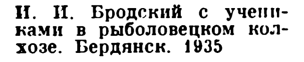
Бродский, как и его учитель Репин, не стремился «одеть в параграфы» методические положения. Выработанные им приемы обучения не выдавались за единственно правильные, не навязывались всем преподавателям. Из многочисленных, чаще всего кратких выступлений на собраниях студентов, кафедрах, советах, из занятий с учениками нетрудно уяснить главные принципы его педагогики. Не будучи сформулированы и обобщены в стройную научную систему, они имеют серьезные методические предпосылки, почерпнутые из его личного опыта и пройденной школы. Нельзя не увидеть в них осознанную определенную программу.

Педагогические установки Бродского не расходились с его творческими принципами, он твердо верил в то, что основой подлинного искусства является реальная действительность, которую нужно трудолюбиво изучать, познавать с кистью в руках. Он неизменно подчеркивал ответственность художника перед народом. Его педагогические взгляды опирались на понимание искусства как отражения действительности и глубокую веру в то, что оно должно выражать общественную жизнь, быть ее активным участником.

«Правильно увиденная и понятая жизнь,— говорил Бродский,— изображенная во всей правдивости,— вот подлинный путь к социалистическому реализму. Отсюда огромная важность работы над умением воспроизводить реальность природы, вещей и человека...» [5]

«Правдивое изображение действительности требует от художника показа типического, наиболее характерного





И. И. Бродский с учениками в рыболовецком колхозе. Бердянск. 1935

из виденного, определяющего тенденции общественного развития и классовый смысл изображаемого явления. Уже в работе студента над натурой мы должны направить его внимание к выявлению типического. Пусть учащийся, изображая натуру, делает упор не только на форму, но стремится к передаче характера, к выражению своего отношения к человеку, к живой или мертвой натуре»[6].

Процесс изучения натуры строился на детальном ее анализе и последующем отборе характерных типических черт, высвобождении от малозначительных подробностей в целях обобщенного выражения реальных форм. Штудировка натуры имела подчиненное значение. Однако в практике института, в особенности в первые годы, четкость метода не могла определиться сразу. Выдвижение натуры на первый план во всей методической работе было вызвано интересом к реальной действительности, ее познанию, реакцией на царившее так долго в искусстве пренебрежение формами живого мира.

Мастерская Бродского уже на первых отчетных выставках заметно выделялась реалистичностью, законченностью формы, твердой постановкой рисунка. Ее успехи отмечали И. Грабарь, А. Рылов, К. Юон, К. Петров-Водкин. Придавая большое значение рисунку, Бродский не ограничивал работу только одной техникой, разрешая ученикам применять карандаш, уголь, сангину, тушь, считая полезным практиковаться в разнообразных материалах.

В классных этюдах преследовалась задача строгого выявления материальных качеств предмета, предельная конкретность. Эта задача не отрывалась от образ-

**М. Козелл. Художник и педагог**

Он обладал своей, совершенно особой системой проверки рисунка. Помню, как он однажды указал одному из студентов на ошибку в пропорции. Студент долго не мог понять ее: промерял и просил натурщика приподняться, переменить позу, чтобы уяснить конструкцию фигуры, но так и не смог обнаружить ошибки. Когда натурщик принял опять свою прежнюю позу, Исаак Израилевич сказал студенту: «А вы проверьте по пустотам, посмотрите, какую форму приобретают пустые места между частями тела натурщика». И студент сразу понял, в чем ошибка...

Большим достоинством Исаака Израилевича как преподавателя было то, что он подходил к каждому студенту индивидуально. Поправляя работу, он делал это с учетом характера его дарования.

ного осмысления характерного, типического. Рекомендовалось рисование кистью, сближающее рисунок с живописью.

«Я очень ценю сделанные, тонко написанные произведения, а не ярко крашенные полотна. В верных, чутких сочетаниях света и тени, тонов и полутонов я вижу больше живописи, чем в той яркости красок, которую предпочитают многие. Можно тремя красками добиться настоящей живописи, если правильно выдержать отношения тонов, света и тени» [7].

Процессу постановки модели Бродский уделял много внимания, иногда предоставляя студентам самим ставить натуру, развивая опыт, необходимый для их будущей педагогической деятельности. Постановки имели четкую учебно-методическую задачу. Они не были эффектными и вначале могли показаться скучными, пока студент не постигал их сложности и необходимости. Решались конкретные задания; этюды, построенные на сближенных цветовых отношениях, сменялись более активными. Обычно в мастерской ставились две модели для разных групп учеников, в зависимости от их склонностей к подготовки.

Искусственное абстрагирование, выделение какой-либо одной стороны художественной формы, цвета, объема, фактуры Бродский считал педагогически вредным. Он осуждал «культ цвета», установившийся у отдельных студентов не без влияния их учителей.

«...Строить свои произведения на одном цвете, без формы, это путь легкий, и всем, у кого небольшие способности,— широкодоступный. Здесь думают, имеется рецепт, усвоить который можно наскоком. Такая

**Ю. Непринцев. О моем учителе**

Исаак Израилевич любил бывать в мастерских и подчас, несмотря на свою занятость, засиживался с нами по нескольку часов. Для нас его посещения всегда бывали радостным событием, и все его... указания, очень простые и лаконичные, всегда меткие выражения встречали живой отклик студентов. В перерывах обычно все мы окружали его, между нами завязывались непринужденные беседы. Характерно, что в этих беседах профессиональные задачи, имевшие отношение к нашей учебе, к нашей будущей деятельности, связывались с задачами общественными. Исаак Израилевич неоднократно подчеркивал огромное значение тесной, органической связи художника с жизнью, с нашей советской действительностью, которая рождает новые отношения между людьми, новые чувства, новую этику.

молодежь, конечно, легко надрывается, потому что на одном цвете без технических знаний, без формы и строгого рисунка высотами искусства не овладеешь» [8].

В занятиях по композиции Бродский не выдвигал каких-либо теоретических положений, оторванных от практики. Обычно он разбирал эскизы и домашние работы студентов, что было всегда наглядно и убедительно. В раскрытии темы требовалась четкая идейная направленность, ясное решение замысла.

Бродский неизменно подчеркивал значение композиции, он оставался недоволен ее постановкой в институте, отмечал недочеты своей мастерской, искал методы для развития творческого мышления у студентов. Наряду со «свободной» темой студенты систематически работали над заданными программами. Постоянно проводились тематические конкурсы на эскизы, посвященные важнейшим революционным событиям.

Большое значение в воспитании художника придавалось изучению художественного наследия. Бродский считал полезным копирование «любимых и близких своему сердцу» шедевров мировой живописи и заставлял учеников идти в Эрмитаж и Русский музей учиться у «стариков» их мастерству.

«У него первый бог была натура и второй бог — образцы великих мастеров. Он говорил нам — пойдите в музей и посмотрите, может быть, рука того или иного великого мастера подскажет вам, как нужно работать в искусстве.

Он не раз говорил, что художник должен относиться к наследию прошлого, уподобляясь пчеле: он должен быть собирателем всего лучшего, что было созда-

**А. Лактионов. Воспоминания об учителе**

Летом мы все разъезжались по разным городам, но тут случилось так, что Исаак Израилевич предложил нам поехать вместе с ним на летнюю практику к нему на родину.

Мы сделали громадное количество работ — портретов рыбаков, рабочих, писали этюды на заводах, на море, на рыбацкой косе. У Исаака Израилевича появилась мысль — показать наши работы на выставке. Он представил нас зрителям. Выставка имела большой успех. Мы были на заводах, в колхозах, и всюду встречали нас с необычайной благожелательностью. На нас это произвело окрыляющее впечатление. Уезжая, мы чувствовали себя выросшими, самостоятельными художниками. После этого Исаак Израилевич повез нас в Днепропетровск, на Днепрогэс, а затем в Днепродзержинск. Надо сказать, что все расходы по этим поездкам взял Исаак Израилевич на себя, нам они ничего не стоили.

но в прошлые века художниками различных школ и направлений» [9].

Бродский требовал, чтобы студенты обращались к замечательным собраниям академической библиотеки, где периодически устраивались выставки рисунков, репродукций, увражей. Всегда с большим пиететом он говорил ученикам о родной ему Академии, как о школе, воспитавшей много замечательных художников.

Бродский не считал себя опытным педагогом, но глубоко верил в принципы, положенные им в основу преподавания. Как и Репин, он учил показом, а не рассказом, прививал профессиональные навыки, полученные им в результате большой творческой практики. Он не любил отвлеченного теоретизирования, полагая, что показ того, «как это делается», всегда более убедителен, чем слова.

«Иногда Исаак Израилевич сам брался за кисть, чтобы сделать те или иные указания. Надо сказать, что он никогда этим не злоупотреблял. Но уж если брался, то все мы обычно бывали поражены верностью его руки и точностью его глаза. Показывал он всегда чрезвычайно наглядно. Помню, как однажды, поправляя этюд одному из учеников, он сделал только один широкий, в обход всей головы, но удивительно точный мазок кистью, и сразу, на наших глазах, голова в этюде нашла свое настоящее выражение и полную портретную характеристику» [10],— вспоминает Ю. Непринцев.

«Своим ученикам Исаак Израилевич нередко говорил: «Вооружайтесь маленькой кисточкой и большим терпением». Но это не следовало понимать буквально. Скорее это было выражением мысли о необходимости

И. И. Бродский и М. С. Сарьян. Ленинград. 1936



предельно завершать работу. Поправляя работы учеников, он делал это кистями, которыми они писали. У одного из студентов он однажды поправлял плечо натурщицы со стороны лопатки, залитое широким светом. Не прибегая к интенсивным краскам, таким, как киноварь или краплак, а пользуясь самыми скупыми смешениями белил с сиеной, охрой светлой, английской красной, он моделировал форму мазком. Вылепленное плечо засверкало живым отраженным светом, как в натуре» [11],— пишет А. Трошичев.

Выступая против манерничания, оригинальничания, проявлявшихся у отдельных студентов, Бродский убеждал, что подлинная оригинальность в искусстве достигается лишь в процессе работы, в результате глубокого творческого познания жизни и изучения мирового искусства. Твердая реалистическая позиция учителя, требовательность и последовательность художественного метода воздействовали не только на учеников его мастерской, но и на весь институт.

Об индивидуальном подходе Исаака Израилевича к ученикам вспоминает Сергей Васильевич Герасимов:

«Когда я вошел в его мастерскую — там все было так, как учил Бродский, но на одном мольберте был этюд, который был написан стихийно. Я спросил, как же он разрешает писать в своей мастерской другими методами? Оказывается, он убедился, что если у студента идет так лучше, то он скорее выйдет на свою дорогу и осуществит то, что хочет. В этом я почти уверен» [12].

Бродский учил настойчивости, твердости в достижении цели, прививая ученикам веру во всепобеждающую силу труда.

**Л. И. Бродская. Выступление на вечере памяти И. И. Бродского. 1964 г.**

Отец меня любил и прощал все. Я помню, когда была маленькой, я прибегала в мастерскую и незаметно от папы подрисовывала апельсины в петлички костюмов в портретах, которые он писал, и вообще делала всяческие «поправки». У меня был свой уголок в папиной мастерской, там висели клоуны, которых я рисовала, и папа часто с гордостью показывал их своим друзьям-художникам и спрашивал, кто, по их мнению, мог это нарисовать. Они делали вид, что никак не могут сообразить, кто бы это мог быть, называли имена разных художников, а папа заливался смехом и потом раскрывал секрет, что это сделала его маленькая дочка.

Художницей я стала случайно, мне очень хотелось быть балериной, и вскоре я поступила в балетную школу. Я могу глубоко сожалеть, что отец не дожил до того времени, когда я стала художником.

«Помните,— говорил он своим ученикам,— апостол Лука был шефом-покровителем художников, его символом был вол, терпеливо обрабатывающий поле.

Мастерство завоевывается упорным трудом, вдумчивым изучением натуры, проникновением в тончайшие ее детали.

Если вы спросите, в чем моя система, я отвечу — нужно больше работать. Я учу тому, во что верю сам».

Летом 1935 года с группой учеников Исаак Израилевич поехал в Бердянск, а затем в крупные промышленные центры УССР — Днепропетровск, Днепродзержинск, Запорожье. Студенты-старшекурсники А. Лактионов, Ю. Непринцев, А. Яр-Кравченко, П. Белоусов, Н. Тимков, М. Копейкин, А. Шепелюк работали на бердянских рыбных промыслах, принимали участие в общественной жизни района. На выставке их работ в Бердянске экспонировались портреты передовиков производства, этюды, композиции на темы колхозной деревни, судостроительной верфи, завода сельскохозяйственных машин.

Уже через два года после прихода Бродского в Академию в ее залах была организована отчетная выставка. На отдельных стендах были показаны образцы формалистических работ. Контраст был разительным. Псевдомонументальные, обесцвеченные фрески, вымученные, претенциозные панно делали еще более убедительными реалистические этюды и композиции, построенные на серьезном изучении натуры.

Академия быстро окрепла как школа и вскоре стала готовить полноценные кадры молодых мастеров советского искусства. Тот факт, что студенты через

Я начала писать еще при нем, занималась как вольнослушатель в его мастерской в Академии художеств, но он не думал, что я брошу сцену и буду заниматься только живописью.

Когда я показала ему свою первую работу, он был очень доволен ею и в поощрение снял со стены рисунок Малявина и подарил мне. Он никогда ни в чем не ограничивал меня. Как-то я сказала ему: «Папа, я хочу написать целую картину, с цветочным магазином». Он сказал: «Пиши, это у тебя получится». Он понимал, что я поздно пришла к живописи и мне нужно помочь поверить в себя.

Теперь мне часто снится, что я делюсь с отцом своими мыслями, показываю ему свои работы, советуюсь с ним. Иногда в мечтах я представляю, что отец жив и что он сказал бы мне по поводу той или иной вещи.

несколько лет после реорганизации Академии могли выступить с дипломными картинами, часть которых была принята на большие всесоюзные выставки, свидетельствовал о несомненных ее успехах. В 1934—1939 годах Академия подготовила свыше 300 живописцев, скульпторов, графиков, архитекторов; многие из них стали известными мастерами искусства, внесшими значительный вклад в советскую художественную культуру.

Достижения Всероссийской Академии художеств были умножены в дальнейшем, после создания в 1947 году Академии художеств СССР, взявшей в твердые руки научно-методическое руководство художественным образованием.

Широкой и многообразной была общественная деятельность Бродского. Он много внимания уделял развитию самодеятельности, шефствуя над изостудиями и кружками в домах культуры, Доме Красной Армии, в школах. Неоднократно избирался членом правления Ленинградского союза художников, был членом жюри многих выставок, советов, методических комиссий и т. д. Его деятельность не ограничивалась Ленинградом. В 1932—1937 годах он посетил с бригадой ленинградских художников Киев, Минск, Горький, Днепропетровск, Саранск. Всюду, куда он приезжал, его горячо встречали на заводах, в клубах, в студенческих аудиториях.

«Связав свою судьбу с пролетариатом, я неизбежно оказался вовлеченным в совершенно новую для меня сферу общественной деятельности. Я оказался нужным и далекому школьному изокружку в Красноярской области, и студии Дома Красной Армии, и художникам

**И. И. Бродский. К молодым художникам. 1938**

Покидая стены Академии, не забывайте о том, что наша страна и наш великий народ ждут от вас полноценных произведений, в которых вы, каждый с присущей ему индивидуальностью, выразите великие идеи нашего времени, обновившие нашу жизнь и нашу страну.

Окончив Академию, не думайте, что вы уже закончили свое образование, продолжайте учиться дальше, учиться еще многие годы, непрестанно совершенствуясь и никогда не успокаиваясь на том, что вы уже мастера, которые все познали и все умеют. Учась мастерству, овладевая техникой, овладевайте также скромностью, терпением, трудолюбием.

Помните, для того чтобы стать советским художником, мало одного желания, нужны энтузиазм, терпение, трудолюбие, любовь к своему делу и тот патриотизм, без которого не совершаются большие дела.

Украины, Молдавии, Белоруссии, и многим только начинающим учиться молодым художникам, которые со всех концов нашей страны шлют мне письма и свои работы» [13], — писал Бродский.

Он искренне радовался каждому новому таланту, всегда находил время, чтобы посмотреть работы молодых художников. Ежедневно в Академию художеств и к нему домой приходили десятки писем из различных городов. Ему писали люди разных профессий, возрастов, писали о своем желании учиться искусству. Многим из них он посылал книги, краски и часто деньги. Не помню случая, чтобы Исаак Израилевич отказал начинающему художнику в просьбе посмотреть его работы. Даже если он был очень занят, работал или принимал гостей, всегда находил пять-десять минут, чтобы посмотреть рисунки оробевшего юноши, с удивлением взиравшего на стены, завешанные картинами.

Он старался найти хорошее у друзей и недругов, «инакомыслящих» художников, был объективным судьей их творчества. Участвуя во многих жюри, умел становиться выше личного вкуса, беспристрастно оценивая произведения, даже если они не укладывались в рамки его художественных воззрений. Всегда с увлечением говорил о даровитых людях и умел находить их.

Исаак Израилевич был страстным и неустанным собирателем произведений искусства. Его коллекция насчитывала свыше тысячи работ русских художников.

Еще будучи учеником Академии художеств, он получил от своего учителя Ильи Ефимовича Репина подарок — три рисунка, которые и положили начало его собирательству [14].



И. И. Бродский знакомится с работами учеников Донбасской детской художественной студии. Ленинград. 1937

Коллекционирование для Бродского никогда не было ограничено узколичными интересами. Оно имело для него большой общественный смысл, что особенно ярко проявилось в послереволюционные годы. «Желание собирать, коллекционировать вещи зародилось во мне давно, но только после революции эта область моей деятельности могла принять не только личный, но и общественный характер... Я стал думать о том, чтобы свою коллекцию сделать достоянием масс» [15].

По инициативе художника в 1930 году на его родине в Бердянске был основан музей, которому он отдал из своей коллекции 250 картин [16]. Столько же картин он подарил Днепропетровскому музею. Большое количество работ было передано им Музею Революции СССР, Одесскому художественному музею и другим музеям страны.

Собрание картин Бродского ярко характеризует его художественные интересы, тесную связь его творческих исканий с передовыми традициями русского искусства. В той борьбе за утверждение реализма, которую Бродский вел как художник, педагог и общественный деятель, немалую роль играло его коллекционирование, очень целенаправленное по своему характеру. Убежденно и последовательно он собирал произведения русских художников, стремясь представить их по возможности шире.

Исаак Израилевич всегда восхищался творчеством своего великого учителя. Приобретение какой-либо работы Репина доставляло ему большую радость. Он сразу же звал своих друзей, чтобы показать им «нового Репина». Особенно охотно знакомил со своими новин-

**В. М. Орешников. Памяти И. И. Бродского**

Его обаятельность проявлялась во всем, на какой бы почве с ним ни приходилось сталкиваться: на почве ли чисто человеческих взаимоотношений, на почве ли искусства. Любовь, проявляемая им к искусству и всему, что с ним связано, а особенно любовь к молодому поколению, в котором он видел ростки будущего искусства, навсегда осталась в памяти каждого, кто имел с ним соприкосновение. И особенно обаятельность этого образа сохранилась у тех, кто сталкивался с И. И. Бродским, как с руководителем, как со своим учителем.

ками молодежь — студентов Академии художеств. Не раз приносил на занятия пейзажи М. Нестерова, К. Юона, С. Жуковского, А. Рылова, С. Виноградова, Л. Туржанского, А. Степанова. Эти мастера, сотоварищи Бродского по «Союзу русских художников», многообразно представлены в его собрании. Их Исаак Израилевич называл в числе художников, оказавших большое воздействие на его творчество. Произведения этих живописцев он включал в свою коллекцию с большой охотой, и, надо отметить, в ней представлены превосходные образцы их творчества.

«Лебеди» А. Рылова, «Пастушок» С. Виноградова, «Псков» К. Юона, «Волки в лесу» А. Степанова, «На берегу озера» С. Жуковского, «Пасмурный день» Л. Туржанского, «После дождя» К. Коровина, «Тихие воды» М. Нестерова можно отнести к лучшему из созданного их авторами. К этому перечню следует добавить картины «Гуси» К. Костанди, «Пейзаж с лошадками» В. Серова, «Степь» И. Левитана, «Мостки» А. Архипова, «Цветы» и «Портрет Шаляпина в роли Мефистофеля» А. Головина, «Масленица» Б. Кустодиева. Ими собиратель особенно гордился.

По мере возможности он старался приобретать работы передвижников, но они попадались сравнительно редко. Все же у него подобралась значительная группа произведений этих художников: «Женский портрет» И. Крамского, два этюда В. Сурикова к «Боярыне Морозовой», «Старик крестьянин с косой» Г. Мясоедова, несколько жанровых сцен В. Маковского, «Странник» К. Лебедева, «Переселенцы» Н. Богданова-Бельского, пейзажи А. Куинджи, Н. Дубовского, К. Первухина,

Я счастлив от сознания, что мое творчество, пусть хоть в малой степени, принесло пользу общему делу построения социализма. Революция научила меня работать над большими темами, связанными с нашим великим временем. Я благодарен великой Коммунистической партии, которая воплотила мои лучшие мечты и дала мне возможность по мере моих сил и моего дарования служить своим искусством великому народу.

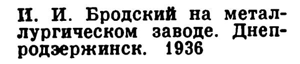
И. И. Бродский. 1939 г.

большая картина В. Максимова «Аукцион за недоимки», одна из немногих портретных работ И. Левитана «С. П. Кувшинникова». Хорошо представлены в собрании художники группы «Мира искусства» А. Бенуа, А. Головин, К. Сомов, Н. Рерих, Б. Кустодиев.

В целом коллекция имеет разносторонний характер; она дает широкую картину русского искусства 1900-х — 1910-х годов в его реалистических разветвлениях. Украшением собрания является отдел рисунков, подобранный с большой взыскательностью. Помимо И. Репина, в нем хорошо представлены М. Врубель, В. Серов, Ф. Малявин, Л. Пастернак, Б. Кустодиев, А. Яковлев, Г. Верейский и другие.

Бродского нельзя упрекнуть в сектантски узком подборе своего собрания. Личные пристрастия не мешали ему объективно оценивать произведения художников, творческие позиции которых не совпадали с его собственными. Он охотно приобретал работы, казалось бы, не входивших в круг близких ему мастеров, как, например, Б. Григорьев, С. Судейкин, М. Шагал, К. Петров-Водкин.

Поиски картин занимали у Исаака Израилевича немало времени. Он часто бывал на аукционах, в антиквариатах, знакомился с частными собраниями. Его коллекционирование выходит за рамки любительства. Каждое приобретенное им произведение — важное звено в творчестве его автора. В 1939 году коллекция Бродского была передана его семьей в дар государству. По решению Совета Министров СССР в Ленинграде, в доме, где жил и работал художник, организован Музей-квартира И. И. Бродского.


И. И. Бродский на металлургическом заводе. Днепродзержинск. 1936



* * *

Педагогическая и общественная деятельность отнимала у Бродского много сил, но он все же продолжал работать как художник. Написанная в последние годы жизни картина «К. Е. Ворошилов на лыжной прогулке» и крымские пейзажи свидетельствовали о его новых творческих поисках.

В 1936—1937 годах Бродский проводит лето в Алупке, на академической даче. Уже тяжело больной, он не расстается с этюдником. В Крыму он пишет этюды и портрет Героя Советского Союза А. В. Юмашева. Пейзажи, написанные в Алупке, намечали новую интересную фазу в его творчестве. В тонко прорисованных деревьях, в узоре листвы и солнечных пятен узнается изощренный мастер; подробно и любовно передает он каждую частность природы, но теперь достигает в ее выражении большей простоты и силы. Этюды Алупки наполнены солнцем крымского лета. Красками знойного юга светятся «Верхняя улица», «Белый дом», «Лунная дорога» со стройными вертикальными кипарисами, буйно разросшейся южной зеленью, со сверкающим вдали морем. Художник находит силы, уже лежа в постели, скованный болезнью, нарисовать несколько портретов и написать натюрморт «Цветы и фрукты» (1939) — яркое по красочности и гармонии чистых тонов поэтическое произведение.

# Заключение

Подводя итоги нашему исследованию, мы отмечаем сложность творческого пути И. И. Бродского, многогранность исканий, его большой и разносторонний вклад в русскую и советскую художественную культуру.

Дореволюционное творчество художника, лишенное прочной идейной базы, было ограничено формами лирического жанра, не раскрывающего его многостороннего дарования.

В годы реакции, наступившие после поражения революции 1905 года, когда буржуазное искусство отгородилось от жизни стилизацией и болезненной фантастикой, Бродский остался верен реализму. Любовь к художественной правде, не терпящей искажений действительности, он пронес через все свое творчество.

Формализм во всех проявлениях вызывал в нем чувство глубокого протеста. Презирая кривляния и штукарство, он оставался сторонником серьезной академической школы, последовательного накопления знаний.

Пейзажное творчество Бродского — одна из ветвей большого, шумящего многими кронами прекрасного древа русской живописи. Его произведения неотъемлемо принадлежат к «сердечной русской школе» лирического пейзажа, как назвал его Горький. Творчество Бродского отличается цельностью, органичностью, ясностью. Эти черты его дарования были отмечены М. Горьким. В плеяде замечательных русских художников XX века Бродский занимает свое определенное место. У него свой язык, свое отношение к миру, отличное от К. Юона, И. Грабаря, К. Коровина, А. Архипова, А. Рылова, С. Жуковского, С. Виноградова, Л. Туржанского, В. Бялыницкого-Бируля. В те годы, когда формировалось дарование Бродского, пейзаж утвердился

как ведущий, главенствующий жанр в русском и мировом искусстве. Его не нужно было отстаивать, как это приходилось делать И. Шишкину, А. Саврасову, И. Левитану, проложившим путь русскому реалистическому пейзажу, утверждающему поэтическую красоту нашей Родины.

Русская природа как объект художественного изображения уже имела права гражданства. Однако в условиях распада большой формы, утраты традиций картины Бродскому пришлось отстаивать своим творчеством, в противовес этюдному восприятию природы, целостный образ. Важно было то, что он создавал реалистические картины, а не псевдоимпрессионистические отпечатки натуры, выражающие мимолетные «впечатления».

Значительную роль в его творчестве играл синтез пейзажных, архитектурных и жанровых элементов. В русском искусстве тех лет мы не найдем прямых аналогий, сближающих его мастерство с художниками-современниками. Скорее их можно обнаружить в западноевропейском искусстве. Отмечая в ряде работ Бродского сильное влияние брейгелевских мотивов, а в ранний период подражание К. Коро, Ж.-Ф. Милле, И. Левитану, К. Сомову, следует сказать, что эти воздействия, по выражению Н. Радлова, были переработаны «индивидуальным творческим приемом и носят печать единой художественной концепции» [1].

«Когда наступила Октябрьская революция, Исаак Израилевич ясно понял, и это является его неотъемлемой заслугой, что́ нужно советскому народу, какое искусство нужно Советской власти. Многим из нас представлялось главным свое собственное «я», свое собственное восприятие и его свободное выражение, как это и сейчас имеет место в зарубежном искусстве. Бродский понял, что пролетариат, взяв в свои руки власть, вместе с крестьянством строит Советское государство в окружении врагов, и поэтому все личное должно быть принесено в угоду новому строю и утверждению этого строя. Он говорил: теперь хозяин — народ. Нужно служить ему. Со свойственной Бродскому прямолинейностью, которая никогда не проявлялась в эффектных выражениях и выступлениях, он с презрением осуждал художников, убежавших на Запад. Теперь мы все чувствуем себя сынами нашей Советской Родины, и поэтому нам, людям 1960-х годов, патриотизм Бродского тех лет может показаться не столь значительным. Но я могу

заверить большое значение его честной творческой и идейной позиции, которая способна была выдержать любые нападки. Его картины на революционные темы ценны тем, что они конкретны, документальны, и благодаря этому они правдиво запечатлели первые годы революции. Бродский заслуженно занял свое место в нашем искусстве, и какие бы ни были успехи у нас в дальнейшем, а мы верим, что они будут огромными, имя Бродского будет включено в историю советской живописи, как одно из основных в движении, которое мы дальше, вместе с молодежью будем продолжать» [2].

Это высказывание замечательного советского художника Сергея Васильевича Герасимова, предельно честного в своем отношении к искусству,— одно из наиболее объективных суждений современников о Бродском.

Эволюция творчества Бродского не имеет крутых поворотов, резких зигзагов, связанных с переменчивостью взглядов, неустойчивостью творческого метода. Он всегда оставался верным реалистическому мировосприятию, и это определяло главное в его творчестве. Однако было бы неверным утверждать, что оно представляет плавную, ровную линию. Нет, оно имело свои противоречия, сложные, порой кризисные явления, порожденные условиями, в которых находилось русское искусство в предреволюционную эпоху, и новыми трудными задачами, возникавшими на пути развития советского искусства.

Процесс становления метода Бродского был сложным. Естественно, что те средства и то мастерство, какими художник владел в дооктябрьскую эпоху, оказались недостаточны для того, чтобы решать задачи, вставшие перед искусством после революции. Переход от камерной лирики к историческому жанру, к картине широкого социального охвата, к политической теме связан с перестройкой метода, с трудностями поисков новых изобразительных форм и приемов, с большими издержками. В ряде работ Бродского нет обобщенного, развернутого во всех компонентах художественного образа. Одна из уязвимых сторон его мастерства — недостаточное использование колористических возможностей живописи. С развитием советского искусства и усложнением задач, выдвигаемых перед ним социалистической действительностью, сказывались элементы, ограничивающие творческий метод художника. Жизнь предъявляла требование большей типизации образов, углубления психологических характеристик, разверну-

того, насыщенного действием сюжета. Бродский не останавливался в своем развитии. В трудном процессе перестройки он не обезличился, не потерял «себя». Ясность творческой позиции, стилистические особенности помогают безошибочно узнавать его произведения. Новое качество метода определялось новым содержанием, обусловившим характер художественных приемов. Элементы документального жанра рождались в его творчестве в процессе освоения новых тем. Процесс этот являлся закономерной фазой в развитии советской исторической картины.

Было бы ошибочным обозначать все многообразие средств, приемов, подходов мастера к отображению жизни формулой «художественный документализм». Документальность, бесспорно, присуща произведениям Бродского послереволюционных лет, и прежде всего тематическим картинам. Но сводить их только к изобразительному документу — это значит сужать их идейно-художественное и пропагандистское значение. Натурализм, рабское копирование действительности, безразличие к ней были чужды Бродскому. При всех отклонениях и неудачах в его творчестве главенствует метод реалистического отражения действительности.

Обращение художника к теме борьбы пролетариата, его последовательная работа над воплощением в живописи образов революции свидетельствовали о больших сдвигах в его сознании, о новом понимании роли искусства в жизни. Внимательно изучая историю партии, ее героическую борьбу за социализм, Бродский настойчиво овладевал марксистско-ленинским мировоззрением. Легко проследить, как идейный рост художника определял его творческие успехи. Под благотворным воздействием коммунистических идей, новой социалистической действительности все более расширялись тематические рамки и масштаб его художественной деятельности.

Горячая поддержка творческого труда Бродского партией и народом свидетельствовала о большом политическом значении искусства в Советской стране. Для Бродского в оценке его произведений решающим критерием было мнение широких масс советских зрителей; ведь именно для них он создавал свои картины, и то, что они были близки и понятны, нужны народу, убеждало в правильности избранного им пути.

«Я всегда чувствовал поддержку партии, которая выражала взгляды народа на искусство. Правильную оценку моей деятельности я находил у массового

зрителя и в отзывах о своих работах крупнейших деятелей партии. Они заменяли мне критику. «Дорожите молвью народной»,— говорил мне Сергей Миронович Киров. Этому завету я оставался верен всегда. Работая над картиной, я всегда помню о зрителе, о народе, мысленно проверяю, как воспримет он мое творение, дойдут ли до его сердца мысли, чувства, образы, будут ли они полностью поняты им» [3].

Крупнейшие деятели партии высоко ценили талант художника и оказывали содействие в его творческих начинаниях. Они помогали ему преодолевать трудности, в их лице Бродский не раз находил поддержку в своей активной борьбе с формалистическим искусством и крепкую защиту от нападок на него рапховских критиков. С большой теплотой говорит он о своих встречах с К. Е. Ворошиловым, Г. К. Орджоникидзе, С. М. Кировым, В. В. Куйбышевым, которые всегда были внимательны к нему, с чуткой заботливостью оказывали помощь в трудную минуту.

Бродский принадлежал к числу тех мастеров, которые посвятили свое творчество революционным массам. В годы, когда многие художники упорно отмалчивались, оберегая искусство от вторжения жизни, Бродский решительно подчинил свой талант служению революции.

Историко-революционные полотна и портреты, исполненные мастером, наглядно показывают, как по мере развития мировоззрения художника, связавшего свою судьбу с победившим пролетариатом, крепло и обогащалось его творчество.

Художник понял, что главной движущей силой истории являются народные массы, руководимые Коммунистической партией. Он правдиво и многогранно показал революционную деятельность великого основателя и вождя партии В. И. Ленина, всей своей жизнью неразрывно связанного с народом.

Бродский считал, что новое содержание, новое передовое мировоззрение нужно выражать в реалистических образах. Он много работал над созданием ясного, понятного широким массам художественного языка. «Я — за академическую, за идеальную и четкую форму в искусстве» [4]. Эти слова Горького, обращенные к советским живописцам, были девизом художника, горячо ратовавшего за четкость формы, законченность исполнения.

Педагогическая деятельность Бродского протекала в годы большого подъема Советского государства, в

период завершения реконструкции народного хозяйства и дальнейшего строительства социалистического общества, когда наука и искусство успешно развивались на основе ленинских установок в области культурной революции. В этот период главнейшей задачей художественной школы было преодоление ее отставания от жизни, от советского искусства. Успехи, достигнутые Академией художеств, которую тогда возглавлял Бродский, были обеспечены руководством партии, сумевшей пресечь враждебные формалистические влияния.

Будучи учеником великого Репина, Бродский оставался верным его заветам, ревностно охраняя советское реалистическое искусство от всевозможных извращений. Он смело выступал в защиту реализма, отстаивая его как художник, педагог и общественный деятель. Он не прощал пустословного теоретизирования и беспринципного экспериментаторства, за которыми часто скрывались профессиональная беспомощность и спекулятивность.

Рост мастерства Бродского в годы революции, широкий диапазон и народность его творчества — свидетельство того, как великие идеи возвышают искусство, дают ему широкую историческую перспективу.

# Список сокращений

Акв.— акварель.
Архив Горького — Архив А. М. Горького. Москва.
Б. д.— без даты.
Бел.— белила.
Бум.— бумага.
ГРМ — Государственный Русский музей.
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.
Дер.— дерево.
ИРЛИ — Институт русской литературы Академии наук СССР. Ленинград.
Ит. кар.— итальянский карандаш.
Кар.— карандаш.
КМУИ — Киевский музей украинского искусства.
Карт.— картон.
Л.— Ленинград.
ЛГАКФФД — Ленинградский государственный архив кинофонофотодокументов.
М.— Москва.
Музей В. И. Ленина — Центральный музей В. И. Ленина. Москва.
НБА АХ СССР — Научно-библиографический архив Академии художеств СССР.
НИ музей АХ СССР — Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР.
ОР — Отдел рукописей.
П.— Петроград.
ТПХВ — Товарищество передвижных художественных выставок.
Х., м.— холст, масло.
ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства СССР.
ЦГАОР — Центральный государственный архив Октябрьской революции СССР.
ЦГИА — Центральный государственный исторический архив СССР.
ЦПА ИМЛ — Центральный партийный архив Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС.

Квадратные скобки означают, что дополнительный текст внесен автором книги.

# Примечания

## Предисловие

[1] И. И. Бродский. Мой творческий путь. 2-е изд. Л., «Художник РСФСР», 1965, стр. 112. В дальнейшем — Автомонография. При ссылке на 1-е издание 1940 года (М., «Искусство») — Автомонография, 1-е изд.

[2] Сборник «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., «Художественная литература», 1969, стр. 663.

[3] «Правда», 1939, 15 августа.

## I. В Одесском художественном училище

[1] Устав Художественного училища Одесского общества изящных искусств. Одесса, 1900.

[2] И. Е. Репин. Воспоминания, статьи и письма из-за границы. СПб., 1901, стр. 112.

«Я прямо обожаю Вашу рисовальную школу,— говорил Репин корреспонденту газеты «Одесский листок».— Лучшего преподавания, лучшей подготовки я не знаю. Я постоянно узнаю «одесситов» по их прекрасным работам... Их произведения согреты лучами южного солнца, пластичны, идейны и прекрасны в техническом отношении».— «Одесский листок», 1898, 15 июня.

[3] Автомонография, стр. 25.

[4] Там же, стр. 26.

[5] П. Нилус. К сегодняшнему юбилею.— «Одесские новости», 1910, 7 февраля.

[6] Записи бесед с И. И. Бродским, сделанные в 1937—1939 годах и прокорректированные художником. Архив И. А. Бродского. В дальнейшем — Запись беседы.

[7] Письмо И. А. Бродскому, 25 января 1935 г. Архив И. А. Бродского.

[8] Автомонография, стр. 30.

[9] Т. Б. Фраерман. Годы молодости.— В сб.: «Памяти И. И. Бродского». Л., «Художник РСФСР», 1959, стр. 25—26.

[10] Автомонография, стр. 28—29.

## II. В Академии художеств

[1] ЦГИА, ф. 789, оп. 12, д. 34.

[2] Автомонография, стр. 32.

[3] Запись беседы.

Отношение Бродского к Ционглинскому нашло отражение в статье Н. Георгиевича (Шебуева) «Молодые»: «По выходе из школы молодой художник усвоил себе такую старинную технику, что, попав в Академию в Петербург, долгое время боялся руководителя своей мастерской г. Ционглинского. Боялся до того, что целое полугодие избегал его, стараясь дома, наедине постигнуть тайну свободного письма и живого рисунка».— «Газета Шебуева», 1907, № 2.

[4] Об И. И. Творожникове как педагоге более сочувственно вспоминает П. Д. Покаржевский: «Уже в первый год работы с нами я понял загадочные словечки Творожникова: посеребристей, почемоданистей, поклавикордистей, утрамбовывайте, не мусольте. Посеребристей — это насыщайте цвет светом, чтобы он стал серебристым (в световой среде), почемоданистей — старайтесь передать объем, пространство (лепите выразительно форму), поклавикордистей — музыкально, гармонично берите цветовые отношения, утрамбовывайте — добивайтесь плотности, материальности, цельности, но не мусольте — сохраняйте свежесть, живость. В основном эти несколько слов можно назвать заповедями живописи». П. Д. Покаржевский. Воспоминания. Рукопись. Архив семьи художника.

[5] Автомонография, стр. 34.

[6] Там же, стр. 35.

[7] Надпись на книге И. Е. Репина «Воспоминания, статьи и письма из заграницы», подаренной Бродскому в 1926 г. Музей-квартира И. И. Бродского.

[8] Запись беседы.

[9] Запись беседы.

## III. Революция 1905—1907 годов

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, том 12, стр. 134.

[2] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, том 11, стр. 179.

[3] Автомонография, стр. 43.

[4] И. И. Толстой. Рапорт от 15 октября 1905 г. ЦГИА, ф. 789, оп. 13, д. 72.

[5] В. Г. Самойлов. Из истории революционного движения студенчества в 1905 году. Рукопись. НБА АХ СССР.

В Совет старост были избраны 9 человек. От живописцев — А. Аксельрод, И. Бродский, Н. Нуждин, А. Савинов; от архитекторов — О. Зейлигер, Г. Земляницын, Н. Нагорский; от скульпторов — А. Златовратский; от граверов — Д. Агафонов.

[6] П. Безруких. У Ильи Репина.— «Жизнь искусства», 1926, № 24.

[7] В. Щербина. А. Н. Толстой. М., «Советский писатель», 1956, стр. 22.

[8] Открытки найдены благодаря поискам московского коллекционера-филокартиста Э. Файнштейна, опубликовавшего их в журналах «Юность» (1965, № 12) и «Художник» (1968, № 3).

### IV. Годы реакции

[1] П. Бучкин. О товарище и художнике.— В сб.: «Памяти И. И. Бродского», стр. 87—88.

[2] Там же, стр. 86.

«Я любил писать на цветных холстах. Обычно покупал дешевый материал, вроде того полотна, из которого шьются военные гимнастерки, и на нем писал свои пейзажи. Эта материя давала хороший фон, я лишь слегка проклеивал ее клеем. Любил также писать на картоне и на бумаге, но не на белом холсте. Сейчас же я почувствовал влечение к белому холсту и, пожалуй, перейду на него». Запись беседы с учениками мастерской в Академии художеств, 3 октября 1937 года.

[3] Запись беседы.

[4] Автомонография, стр. 54.

[5] Запись беседы.

[6] Бродский был приглашен Беклемишевым преподавать рисунок детям, благодаря чему художник часто бывал в его доме.

[7] Запись беседы.

[8] Запись беседы. Сб. «Памяти И. И. Бродского», стр. 207.

[9] Автомонография, стр. 36.

[10] НБА АХ СССР. Фонд Бродского.

[11] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, том 41, стр. 10.

[12] Автомонография, стр. 49.

[13] Ю. Шпажинский. В Академии художеств.— В сб.: «Памяти И. И. Бродского», стр. 44. Эскиз «Тишина» не сохранился, он был украден с ученической выставки 1908 года.

[14] Запись беседы.

[15] В примечании к аттестату об окончании Академии указывается, что Бродский в мае 1903 года был переведен на второй научный курс, а в мае 1908 года на третий научный курс. Окончание научных курсов датировано тем же числом, что и перевод на третий курс. «Очевидно,— заключает В. Воинов,— и «перевод» и «окончание» были простою pro forma для того, чтобы дать талантливому художнику поскорее выйти на самостоятельный творческий путь». Сб. «И. И. Бродский». Л., Изд. Юбилейного комитета, 1929, стр. 11.

[16] Н. Георгиевич (Н. Шебуев). Молодые.— «Газета Шебуева», 1907, № 2.

[17] Письмо В. А. Серова А. П. Боткиной, 16 ноября 1908 г. ОР ГТГ, ф. 48, ех. 788, л. 1.

[18] А. Бенуа. Публичный экзамен в Академии художеств.— «Речь», 1908, 22 ноября.

[19] Автомонография, стр. 58.

[20] Запись беседы.

## V. За границей

[1] Пенсионерский отчет Бродского. Написан 3 января 1910 г. ЦГИА, ф. 789, оп. 12-11-34.

[2] Там же.

[3] КМУИ. Архив К. К. Костанди.

[4] Пенсионерский отчет. ЦГИА, ф. 789, оп. 12-11-34.

[5] Там же.

[6] НБА АХ СССР. Фонд Репина.

[7] Архив Горького, ПГ-РЛ, 5-26-3.

[8] Там же, КГ-ДИ, 2-1-1.

[9] Там же, КГ-ДИ, 2-1-4.

[10] «Солнце России», 1911, № 6.

[11] Краткий отчет пенсионера Бродского. Написан 11 февраля 1911 г. ЦГИА, ф. 789, оп. 12-11-34.

[12] На выставке в Риме в 1911 году русское искусство было широко представлено художниками различных направлений. В русском павильоне были экспонированы произведения И. Репина, В. Серова (имевших отдельные залы), В. Сурикова, В. и К. Маковских, А. Васнецова, М. Нестерова, И. Грабаря, М. Добужинского, Н. Крымова, С. Коненкова, С. Малютина, К. Сомова, С. Жуковского и ряда более молодых художников. Участие Бродского на столь представительной выставке свидетельствовало о признании успехов и высокой оценке его работ, выполненных в последние годы. В связи с тем что картина «Сказка» была экспонирована на Весенней выставке, художник мог послать в Рим только два пейзажа («Осенью» и «Чабан»), которые были замечены критикой.

А. Бенуа в статье «Выставка современного искусства в Риме», отметив работы Серова, писал: «К лучшим произведениям принадлежат в нашем отделе еще: «Портрет Кузмина» Головина, «Провинция» Кустодиева, два-три портрета и два-три портретных этюда Репина (но во всяком случае не его картина, символизирующая 1905 год); далее пейзажи Грабаря, Богаевского, Жуковского, Бродского, Яремича, этюды Тархова, «Старуха» Малявина... («Речь», 1911, 12 мая).

[13] Автомонография, стр. 73.

[14] «Пестрая цветистость жизни никогда не заслоняла для него самих жизненных явлений,— пишет о Бродском С. К. Исаков. Его «Италия», написанная в годы заграничных команди-

ровок, своей жизнерадостностью, солнечностью, брызжущим через край полнокровием цветущей молодости может поспорить с любой из картин Коровина. Но это полярно-противоположные вещи. Предмет для Коровина — по преимуществу цвет, чарующий глаз, и только. А Бродского предмет чарует и другими сторонами своими — и формой, и объемом, и рисунком ... Солнце греет, тень манит прохладой, яблоки сочны, ароматны, дремлющий ослик будит желание приласкать, погладить ... И здесь, и уходящие вдаль горы, и здания, и женщины, любующиеся переливами кораллов, и корзина с раковинами — сплошной праздник для глаза, но это не только живопись. Это — неизмеримо более многогранная — сказка жизни». С. К. Исаков. Исаак Бродский.— «Искусство», 1934, № 5, стр. 4.

[15] В. А. Серов. Переписка. М.—Л., «Искусство», 1937, стр. 113—114.

[16] Письмо А. М. Горького И. И. Бродскому, октябрь 1910 г. Архив Горького, ПГ-РЛ, 6-26-10.

[17] Письмо А. М. Горького И. И. Бродскому. Написано весной 1912 г. И. И. Бродский. Автомонография, 1-е изд., стр. 115.

[18] Письмо А. М. Горького И. И. Бродскому, 14 ноября 1910 г. Архив Горького, ПГ-РЛ, 6-26-10.

[19] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, том 47, стр. 220.

[20] Автомонография, стр. 75.

[21] Там же, стр. 78.

## VI. Возвращение на родину

[1] Письмо В. Д. Фалилеева. Осень 1912 года. Архив Горького, КГ-ДИ, 10-17-1.

[2] Автомонография, стр. 85.

[3] Листовка «Союза молодежи». СПб., 1913, 23 марта.

[4] Письмо А. М. Горькому, 10 октября 1912 г. Архив Горького, КГ-ДИ, 2-1-7.

[5] А. Бенуа. Выставка «Союза».— «Речь», 1910, 26 февраля, 5 и 13 марта.

[6] За десять лет своего участия в выставках «Союза русских художников» Бродский экспонировал свыше 150 произведений.

[7] С. Городецкий. По поводу художественных писем г-на Бенуа.— «Золотое руно», 1909, № 11—12, стр. 93.

[8] «Аполлон», 1910, № 5, стр. 62 и 67.

[9] «Аполлон», 1917, № 2—3, стр. 81.

[10] «...Даже те работы, что появились в 1911 году на выставке «Мира искусства» — «Мать», «Дети», «Оттепель»,— уж больно отличались своей реалистической направленностью от

всего, что было на этой выставке... Его полотна выглядели как-то отчужденно, обособленно»,— пишет об участии Бродского в «Мире искусства» художник И. Мозалевский.— В сб.: «Памяти И. И. Бродского», стр. 76.

[11] Письмо И. И. Бродскому, январь 1911 г. Автомонография, 1-е изд., стр. 119.

[12] Бродский экспонировал свои произведения на выставках ТПХВ в 1914—1922 гг. (43-я и 44-я выставки, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ТПХВ, Выставка петроградской группы передвижников).

[13] «Выбранные из экспонентов новые члены при своей талантливости и свежести, как оказалось, не могли возродить Товарищество. Их работы тонули в большой массе картин старых передвижников, утерявших живопись, пользовавшихся ею как средством для выражения своих уже пережитых лозунгов. А новых лозунгов для молодого поколения жизнь пока не давала. Все же передвижническая молодежь делала искренне и умело все, что могла. В ее рядах уже были такие мастера, как Жуковский, Моравов, Келин, Бялыницкий-Бируля, Радимов, Юрий Репин, Фешин». Я. Минченков. Воспоминания о передвижниках. Л., «Художник РСФСР», 1963, стр. 43.

[14] ЦГАЛИ, ф. 543-1-53. Штемпель на конверте — 2 сентября 1913 г.

[15] И. И. Бродский. Черновые записи, сделанные художником в связи с работой над книгой «Мой творческий путь». Архив И. А. Бродского. В дальнейшем — Черновые записи.

[16] Запись в дневнике И. Пятницкого устанавливает время работы Бродского над портретом Шаляпина: «1911 г. 5 сентября у Горького Бродский и Бегас рисуют Шаляпина». Архив Горького, ДН-П, 1911.

[17] Письмо к С. М. Прохорову, 12 августа 1912 г. Харьковский художественный музей.

[18] Автомонография, стр. 96—97.

[19] Сущность этой дискуссии изложена в статье К. Керимова «К характеристике художественной жизни Азербайджана (конец XIX — начало XX в.)». «Известия Академии наук Азербайджанской ССР», Серия общественных наук, 1959, № 1, стр. 141. «Интересу обсуждения много будет способствовать присутствие находящегося сейчас в Баку известного русского художника И. Бродского»,— сообщала газета «Каспий» (1912, 21 апреля).

[20] ЦГИА Азерб. ССР, ф. 46: оп. 1, д. 582, л. 1.

[21] А. А. Сидоров. Записки собирателя. Л., «Художник РСФСР», 1969, стр. 174.

[22] Рисунок Репина к рассказу Горького «Зазубрина» был впервые напечатан в 1902 году в «Revue illustrée», № 12.

[23] См.: И. С. Зильберштейн. Репин и Горький. М., «Искусство», 1944, стр. 37.

## VII. Мировая империалистическая война 1914—1918 годов

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, том 27, стр. 1.

[2] В. Никольский. Художественная выставка.— «Новое слово», 1917, 13 января.

[3] Рисунок Бродского во многом совпадает с описанием демонстрации 14 июля, сделанным писателем-сатириконцем О. Л. д'Ором: «По улицам тянутся патриотические демонстрации к Зимнему дворцу. Высоко подняты над толпой портреты «обожаемого монарха». Трехцветные национальные флаги хлещут воздух. И тут уже не переодетые городовые, идет подлинная «святая русская интеллигенция», от кадетов до меньшевиков. Идут демонстрировать перед величайшим в мире тупицей, перед Николаем Вторым, свои верноподданические чувства». Старый журналист. (О. Л. д'Ор). Литературный путь дореволюционного журналиста. Л., Государственное издательство, 1930, стр. 131—132.

[4] Запись беседы.

[5] ЦГИА. Архив внутренней политики, культуры и быта. Дело Петроградского комитета по делам печати, 1915 г., № 19, т. 1.

[6] ЦГАЛИ, ф. 2020, оп. 3, ех. 3.

[7] Письмо от 10 сентября 1916 года. Архив Р. И. Миллер.

[8] Автомонография, стр. 110—111.

[9] «Журнал заседаний «Союза русских художников». ОР ГТГ 94/4, л. 43.

[10] Запись беседы с К. Ф. Юоном. Рисунки не сохранились. В каталоге XV выставки «Союза русских художников» они значатся под общим названием «Республиканцы».

[11] Письмо И. А. Гринмана И. А. Бродскому, 18 апреля 1939 г. Архив И. А. Бродского.

[12] Г. Лукомский. В мастерской И. И. Бродского.— «Журнал журналов», 1911, № 3, стр. 12.

[13] НБА АХ СССР. Фонд Репина.

## VIII. «Левые» и «правые»

[1] А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве, т. 1. М., «Советский художник», 1967, стр. 315.

[2] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, том. 51, стр. 25.

[3] Стенограмма заседания, посвященного 30-летию творческой деятельности И. И. Бродского, 31 мая 1934 г.

[4] Запись выступления И. И. Бродского на встрече с рабочими завода «Светлана» 8 октября 1936 года. Архив И. А. Бродского.

[5] Н. Пунин. Футуризм — государственное искусство.— «Искусство коммуны», 1918, 29 декабря (№ 4).

[6] Б. Кушнер. Прыжок к социализму.— «Искусство коммуны», 1919, 26 января (№ 8).

[7] Сб. «Советское искусство за 15 лет». М.—Л., ИЗОГИЗ, 1933, стр. 119.

[8] Б. И. Арватов. Искусство и классы. М.— П., Государственное издательство, 1923, стр. 34.

[9] Н. П. [Пунин]. Наши задачи и профессиональные союзы художников.— «Искусство коммуны», 1918, 22 декабря (№ 3).

[10] А. В. Луначарский. О театре и драматургии, т. 1. М., «Искусство», 1958, стр. 387.

[11] ЦГАОР, ф. 2313, оп. 6, ех. 55, л. 65—68.

[12] О пролеткультах. Письмо ЦК РКП.— В сб.: «Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов». М., «Советский художник», 1962, стр. 64.

[13] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, том 41, стр. 304—305.

[14] Запись беседы.

[15] О политике партии в области художественной литературы (резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г.).— В сб.: «Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов», стр. 82.

[16] П. Шухмин. Автобиография. См.: С. Разумовская. Петр Шухмин. Л., «Художник РСФСР», 1966, стр. 26.

[17] «Вместе с Бродским и Маковским мы были у Луначарского в Зимнем [дворце], чтобы просить его помочь передвижникам и Общине [художников]... открыть выставки». Письмо М. И. Курилко И. А. Бродскому, 25 января 1962 г.

[18] С. Перазич. Страницы воспоминаний. Рукопись. Архив И. А. Бродского.

[19] Черновые записи.

[20] ЦГАОР, ф. 2555, оп. 1, ех. 931, л. 208—209.

[21] В. Воинов. Выставка группы передвижников.— «Среди коллекционеров», 1922, № 5—6, стр. 79, 80.

[22] ЦГАЛИ, ф. 2020, оп. 1, ех. 49.

[23] На первой выставке «Шестнадцати» участвовали В. Белкин, Г. Бобровский, М. Бобышов, И. Бродский, В. Воинов, Л. Ильин, А. Кудрявцев, А. Лаховский, П. Наумов, Н. Околович, Л. Руднев, А. Рылов, А. Савинов, Н. Сычев, Н. Фешин, П. Шиллинговский.

[24] Н. Радлов. Выставка «Шестнадцати».— «Петроград», 1923, № 12, стр. 15.

[25] ЦГАЛИ, ф. 2020, оп. 1, ех. 14.

IX. АХРР. «II конгресс Коминтерна»

[1] Е. А. Кацман. Записки художника. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1962, стр. 17.

[2] Сб. «Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов», стр. 120.

[3] Декларация ТПХВ, выдвинутая как программа в каталоге 47-й выставки, в ряде положений совпадала с декларацией АХРР, куда вскоре вошли многие передвижники. «Мы хотим с документальной правдивостью отразить в жанре, портрете и пейзаже быт современной России и изобразить всю трудовую жизнь ее различных национальностей. Оставаясь верными реалистической живописи, мы будем искать наиболее близких народным массам приемов, чтобы в форме запоминающихся произведений живописи помочь массам осознать, запомнить совершившийся великий исторический процесс». Каталог 47-й выставки Товарищества передвижных выставок. М., 1922.

[4] О партийной и советской печати. Сборник документов. М., «Правда», 1954, стр. 347.

[5] В. Гросс. И. И. Бродский и современность.— В сб.: «Исаак Израилевич Бродский». Л., Изд. Юбилейного комитета, 1929, стр. 56.

[6] Автомонография, стр. 112—113.

[7] Там же, стр. 116.

[8] Там же.

[9] ЦГАЛИ, ф. 2020, оп. 1, ех. 49.

[10] Автомонография, стр. 118.

[11] А. В. Луначарский. Речь на открытии VII выставки АХРРа 8 февраля 1925 г.— В кн.: «VII выставка АХРРа «Революция, быт и труд». М., Изд. АХРР, 1925, стр. 15.

[12] О. Брик. От картины к ситцу.— «Леф», 1924, № 2 (6), стр. 30.

[13] Альбом отзывов деятелей Коминтерна о картине И. И. Бродского. ЦГАЛИ, ф. 2020, оп. 1, ех. 49.

[14] И. А. Владимиров. Книга отзывов зрителей выставки. НБА АХ СССР. Фонд Бродского.

[15] Альбом отзывов деятелей Коминтерна о картине И. И. Бродского.

[16] Черновые записи.

[17] В своем письме немецкие печатники-коммунисты поздравляли Бродского с большой победой: «Ваша картина,— писали они,— нужна для борьбы пролетариата». Архив Н. И. Бродского.

[18] НБА АХ СССР. Фонд Бродского.

[19] А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве, т. II. М., «Советский художник», 1967, стр. 143—144.

[20] Заявление И. И. Бродского в Президиум ВЦИК о передаче в дар Музею Революции серии рисунков «Делегаты конгресса Коминтерна». ЦГАЛИ, ф. 2020, оп. 1, ех. 48.

[21] Черновые записи.— В сб.: «Памяти И. И. Бродского», стр. 200.

[22] Там же, стр. 198.

[23] В предисловии к альбому издательство отмечало роль Бродского в его создании: «Мы считаем своим долгом выразить здесь свою благодарность художнику И. Бродскому и другим художникам, которые вложили в это дело весь свой талант и всю свою энергию...»

[24] «Библиотека В. И. Ленина в Кремле. Каталог». М., Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1961, стр. 152. Каталожный № 1004.

## X. «Расстрел 26 бакинских комиссаров» и пейзажные картины 1920-х годов

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, том 50, стр. 73—74.

[2] Л. С. Шаумян. Расстрел 26 бакинских комиссаров английскими интервентами. М., «Правда», 1949, стр. 21.

[3] Автомонография, стр. 146.

[4] Письмо И. И. Бродского в Президиум Бакинского Совета 6 апреля 1925 г. ЦГАОР АзССР, ф. 1933, ех. 302, л. 164.

[5] Письмо Президиума Бакинского Совета И. И. Бродскому. 10 июня 1925 г. ЦГАЛИ, ф. 2020, оп. 1, ех. 52.

[6] Протокол № 37 заседания Президиума Бакинского исполкома 22 сентября 1925 г. ЦГАЛИ, ф. 2020, оп. 1, ех. 53.

[7] ЦГАЛИ, ф. 2020, оп. 1, ех. 3.

[8] Там же.

[9] Запись беседы.

[10] Там же.

[11] Автомонография, стр. 122.

[12] Д. Г. Расстрел 26.— «Заря Востока». Тбилиси, 1925. 27 ноября.

[13] НБА АХ СССР. Фонд Репина.

[14] Запись беседы.— В сб.: «Памяти И. И. Бродского», стр. 210.

[15] Там же.

[16] Книга отзывов о выставке. НБА АХ СССР.

[17] Письмо И. И. Бродского, 27 апреля 1926 г. НБА АХ СССР. Фонд Бродского.

[18] «Красная газета», вечерний выпуск, 1926, 30 августа, 4 сентября.

[19] Сб. «И. И. Бродский». М., «Советский художник», 1956, стр. 297.

[20] А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве, т. II. М., «Советский художник», 1967, стр. 143.

## XI. Лениниана Бродского

[1] Автобиография.— В сб.: «И. И. Бродский», 1956, стр. 228.

[2] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, том 9, стр. 208.

[3] Сб. «Рабочие и крестьяне России о Ленине. Воспоминания». М., «Советская Россия», 1958, стр. 26—27.

[4] Письмо Союза металлистов И. И. Бродскому. Архив Н. И. Бродского.

[5] Запись беседы.

[6] Запись беседы.— В сб.: «Памяти И. И. Бродского», стр. 212.

[7] Б. Иогансон. Правда жизни — правда искусства.— «Советское искусство», 1953, 25 февраля.

[8] ЦГАЛИ, ф. 2020, оп. 1, ех. 59.

[9] Черновые записи.

[10] В. В. Воинов. С революцией, с пролетариатом.— «Красная газета», вечерний выпуск, 1933, 15 февраля.

[11] Письмо рабочего Путиловского завода И. И. Бродскому. Архив Н. И. Бродского.

[12] Л. Б. Красин. Архитектурное увековечение Ленина.— «Известия», 1924, 7 февраля.

[13] Эд. Аренин. Великий прораб.— «Вечерний Ленинград», 1965, 21 апреля.

[14] Запись беседы.— В сб.: «Памяти И. И. Бродского», стр. 210.

[15] Запись беседы.

[16] Запись беседы. В 1935 г. Бродский встретился с Н. К. Крупской в Наркомпросе. Привожу отрывок сокращенной записи их разговора:

«Н. К. Крупская: — Очень мало похожих портретов Владимира Ильича. Меня это огорчает. Не узнаю я Ленина во многих картинах. Вот у Герасимова — на трибуне — не похож он. Хороший замысел, но сходства нет, какой-то другой человек. Не Ленин... А Вам спасибо за Вашу хорошую картину, в ней много человечного. Народ примет эту картину. Ильич в ней живой!

Вот присылают мне много изображений Ленина, просят одобрить (кладет папку с репродукциями на стол). Вы знаете, я просто физическую боль испытываю от плохих портретов Ленина. Чужой он здесь... Нет, нет... лучше фотографии. В них всегда есть правда». Архив И. А. Бродского.

Найденный недавно отзыв Н. К. Крупской о Ленинградском музее Революции также содержит положительную оценку

картины Бродского: «В Зимнем дворце помещается Музей Революции. На четвертом этаже — комнаты, посвященные Ленину. Музей не продуман. Подбор картин случаен. Много очень плохих картин, хороша только картина Бродского «Ленин в Смольном». ЦПА ИМЛ при ЦК КПСС, ф. 12, оп. 2, ех. 24, л. 5—6. Разыскано Н. А. Яковлевой.

[17] Запись беседы.— В сб.: «Памяти И. И. Бродского», стр. 213—214.

[18] Н. А. Андреев. Письмо о заказанных портретах В. И. Ленина. Архив М. А. Гортынской.

[19] По данным Всесоюзной книжной палаты, картина «В. И. Ленин в Смольном» с 1934 г. по 1937 г. репродуцировалась в различных видах изданий тиражом 5 000 220 экземпляров.

[20] К. Тихонова. Советские художники на XIX Международной выставке в Венеции.— «Искусство», 1935, № 2.

[21] Н. Калинин. Вам навстречу открываются сердца.— «Советская культура», 1967, 5 декабря.

[22] М. И. Калинин. Умер Владимир Ильич.— «Известия», 1924, 24 января.

[23] Архив И. А. Бродского.

[24] Сб. «О памятнике Ленину». Л., Государственное издательство, 1924, стр. 10.

[25] Там же, стр. 14.

[26] Н. К. Крупская об искусстве и литературе. Статьи, письма, воспоминания. Л.—М., «Искусство», 1963, стр. 68, 76, 77.
Вот некоторые отзывы Н. К. Крупской:
«Данная инсценировка похожа на все остальное — выдумано все, не соответствует действительности» (о киноочерке К. А. Денисова).
«Вложенные в уста Ильича слова звучат фальшиво. Я против всей этой беллетристики, искажающей действительность» (о рассказе М. С. Шагинян «Володя Ульянов»).
«Ни с чем несообразная пьеса. Массы отсутствуют. Не соблюдается самая элементарная историческая обстановка» (о пьесе «Большевики»).

[27] Предисловие к книге М. Беккера «Ленин в художественной литературе». А. В. Луначарский, Собр. соч., т. 8. М., «Художественная литература», 1967, стр. 28.

[28] Н. Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. Избранные философские сочинения, т. 1. М., Госполитиздат, 1950, стр. 131—132.

[29] Шандор Эк. Я видел его таким. 1969. Рукопись. Архив И. А. Бродского. Интересно также высказывание И. И. Бродского в связи с работой над картиной «В. И. Ленин в Смольном»: «Я не хочу «выдумывать» Ленина. Он не Сократ, не «азиат», не «миф», а реальность. Я не вижу оснований пера-

батывать его образ в угоду своему личному представлению о нем». Запись беседы Бродского с учениками. 25.XII 1935. Архив И. А. Бродского.

[30] Беседа В. И. Ленина о кино.— В сб.: «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». М., «Искусство», 1963, стр. 123.

[31] Сб. «Памяти И. И. Бродского», стр. 94.

[32] И. Л. Маца. Творческие вопросы советского искусства. М.—Л., ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933, стр. 38.

[33] А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве, т. II. М., «Советский художник», 1967, стр. 138—139.

## XII. В борьбе за социалистический реализм

[1] Л. Вязьменский. За чистоту творческого метода.— «Искусство в массы», 1930, № 10—11, стр. 14.

[2] Каталог 11-й выставки АХР «Искусство в массы». М., Ассоциация художников революции, 1929.

[3] Для того чтобы исключить Бродского из АХР, было создано «дело», содержащее тяжелые, позорящие художника обвинения в эксплуатации чужого труда, спекулятивной деятельности, участии в годы нэпа в товариществе «Аполлон» и т. д. «Дело» было рассмотрено Центральным советом АХР, вопреки уставу, в отсутствие художника.

[4] Причины ухода этих художников были в их несогласии с руководством АХР; они не могли мириться с засоренностью ассоциации малопрофессиональными художниками, снижением требовательности к мастерству.

[5] «Общее собрание членов Ленинградского филиала АХР, заслушав информацию о постановлении Центрального совета АХР об исключении Бродского из числа членов АХР, считает такое постановление опрометчивым и предлагает Центральному совету АХР делегировать в Ленинград своего полномочного представителя для ознакомления избранной комиссии в составе Сварога, Наумова, Владимирова, Ананьева и Сосновского с материалами, имеющимися в распоряжении Центрального совета АХР о Бродском И. И. в целях пересмотра в Центральном совете АХР вопроса об исключении Бродского в его присутствии». ЦГАЛИ, ф. 2020, оп. 2, ех. 2.

[6] ОР Библиотеки В. И. Ленина, ф. 334-11-6. Подробнее см. статью «И. Бродский реабилитирован».— «Красная газета», вечерний выпуск, 1928, 15 июня.

[7] Решением секретариата АХР Бродский был восстановлен в правах члена ассоциации и кооптирован в состав ее Центрального совета. Протокол заседания секретариата АХР от 15.IV 1932 г. ЦГАЛИ, ф. 2020, оп. 2, ех. 8.

[8] «Обращение к художникам» было напечатано в ряде газет и журналов («Рабочий театр», 1930, № 32; «Смена», 1930, 7 июня и др.).

[9] Подробнее см. материалы архива И. И. Бродского.— В сб.: «Памяти И. И. Бродского», стр. 203—204.

[10] Оказавшись в списке «вредителей», Бродский заявил о своем отказе работать над картиной «Выступление В. И. Ленина на проводах частей Красной Армии на Западный фронт 5 мая 1920 года», заказанной ему Реввоенсоветом республики к 15-й годовщине Красной Армии. Вызванный в Москву в Центральный Комитет партии, Бродский получил полную поддержку. Специальным постановлением коллегии Наркомпроса организаторы выставки в Русском музее были сняты с работы, а «черные стены» убраны. (Постановление Коллегии Народного комиссариата по просвещению РСФСР от 17.XII 1931 г. Машинописная копия. Архив И. А. Бродского).

[11] После ликвидации групповщины, исправления грубых ошибок, допущенных РАПХом, создается здоровая обстановка, дающая возможность творческого соревнования художников различных индивидуальностей. Тридцатые годы были временем признания Бродского и все возрастающей популярности его творчества.

[12] Е. В. Ильин. Проводы на фронт.— «Московский художник», 1967, 17 марта.

[13] Запись беседы.— В сб.: «Памяти И. И. Бродского», стр. 214.

[14] А. А. Сидоров. Записки собирателя, стр. 216.

[15] Стенограмма вечера памяти И. И. Бродского, 26 апреля 1941 г. НБА АХ СССР, Фонд Бродского.

[16] А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве, т. II. М., «Советский художник», 1967, стр. 222.

[17] Запись беседы.— В сб.: «Памяти И. И. Бродского», стр. 214.

[18] Автомонография, стр. 128.

[19] Там же, стр. 130.

[20] Запись беседы.— В сб.: «Памяти И. И. Бродского», стр. 215.

[21] Запись беседы.— В сб.: «Памяти И. И. Бродского», стр. 214.

[22] Черновые записи.

## XIII. Воспитатель советских художников

[1] Сб. «И. И. Бродский», 1956, стр. 271.

[2] Там же, стр. 248.

[3] П. Алехин. Быть мастерами высокой культуры.— «За социалистический реализм». Л., 1934, 7 ноября.

[4] Статьи по вопросам художественного образования собраны в книге И. И. Бродского «За социалистический реализм» (Л., Изд. Всероссийской Академии художеств, 1938), и в сб. «И. И. Бродский» (1956).

[5] Сб. «И. И. Бродский», 1956, стр. 255.

[6] Черновые записи.

[7] Сб. «И. И. Бродский», 1956, стр. 280.

[8] Там же, стр. 250.

[9] Н. Е. Земляк. Письмо И. А. Бродскому, 2 августа 1969 г.

[10] Ю. Непринцев. О моем учителе.— «Искусство», 1958, № 10, стр. 46.

[11] Сб. «Памяти И. И. Бродского», стр. 178.

[12] С. В. Герасимов. Памяти художника. Выступление на вечере Академии художеств СССР, посвященном 80-летию И. И. Бродского. Стенографический отчет. НБА АХ СССР. Фонд Бродского.

[13] Автомонография, стр. 144.

[14] Один из рисунков — этюд к картине «Запорожская вольница». О нем Бродский писал Репину 19 ноября 1910 г.: «Ваш рисунок для меня, что для верующего и набожного христианина икона. Я в него так же верю и буду верить, как христианин в икону». НБА АХ СССР. Фонд Репина.

[15] Автомонография, стр. 136—137.

[16] Открытие Бердянского художественного музея, которому было присвоено имя И. И. Бродского, состоялось 8 ноября 1930 г. На митинге по случаю открытия музея было зачитано постановление Днепропетровского областного Совета, в котором указывалось, что «созданный большой художественный музей из произведений выдающихся русских художников в количестве 250 картин, преподнесенных в дар родному городу художником И. И. Бродским, дает яркую картину развития русского искусства и является ценным вкладом в культурное строительство г. Бердянска и в то же время разрешает задачу приближения искусства в массы». ЦГАЛИ, ф. 2020, оп. 25.

### Заключение

[1] Сб. «Исаак Израилевич Бродский», 1929, стр. 29.

[2] С. В. Герасимов. Памяти художника. НБА АХ СССР. Фонд Бродского.

[3] Черновые записи.

[4] «Горький об искусстве». Сборник статей и отрывков. М., «Искусство», 1940, стр. 244.

Напечатанные внизу полос документы, письма, отрывки из воспоминаний хранятся в архивах:

Архив А. М. Горького — стр.[1] 106, 109, 114, 116, 121, 122, 155

НБА АХ СССР — стр. 246, 274, 275, 336, 376, 377

ОР Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина — стр. 215

ОР КМУИ — стр. 51, 75, 76, 86, 87, 89, 108

ЦГАЛИ — стр. 18, 88, 135, 204, 206, 208, 210, 211, 212, 226, 240, 248, 256, 257, 265

ЦГИА — стр. 103

ЦГАОР Азерб. ССР — стр. 268

Архив И. А. Бродского — стр. 11, 16, 35, 46, 67, 69, 70, 80, 113, 115, 116, 140, 174, 209, 215, 271, 339, 359, 362, 368, 374

Архив Е. Б. Грековой — стр. 331

Архив Р. И. Миллер — стр. 29, 31, 46, 50, 183

Архив В. И. Цветкова — стр. 201

Публикуются по изданиям:

А. А. Андреев. О Владимире Ильиче Ленине. М., «Правда», 1956 — стр. 231

И. И. Бродский. М., «Советский художник», 1956 — стр. 378, 381

И. И. Бродский. Мой творческий путь, 1-е изд. М., «Искусство», 1940 — стр. 107

И. И. Бродский. Мой творческий путь, 2-е изд. Л., «Художник РСФСР», 1965 — стр. 11, 13, 44, 45, 47, 52, 53, 96, 102, 103, 113, 117, 156, 157, 172, 173, 224, 225, 245, 259, 272, 273, 291, 327

«Бакинский рабочий», 1924, 2 декабря — стр. 257

А. М. Горький. Собр. соч., т. 29 — стр. 182

Сб. «М. Горький и М. Короленко». М., Государственное изд-во художественной литературы, 1957 — стр. 100

«Заря Востока». Тбилиси, 1925, 1 декабря — стр. 266, 267

«Искусство», 1958, № 10 — стр. 373

Е. А. Кацман. Записки художника. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1962 — стр. 241, 277

«Ленинградская правда», 1939, 15 августа — стр. 370

«Правда», 1926, 24 октября — стр. 269

Сб. «Б. М. Кустодиев». Л., «Художник РСФСР», 1967 — стр. 209, 230, 231

Сб. «Мария Федоровна Андреева». М., «Искусство», 1968 — стр. 100

Сб. «М. Б. Греков в воспоминаниях современников». Л., «Художник РСФСР», 1966 — стр. 62

Сб. «Памяти И. И. Бродского». Л., «Художник РСФСР», 1959 — стр. 14, 15, 18, 30, 37, 64, 65, 66, 84, 92, 93, 323, 372, 380

---

[1] Указываются страницы настоящего издания

# Список иллюстраций

22. Сквозь ветви
Х., м. 1907. Музей-квартира И. И. Бродского

23. Мужской портрет
Х., м. 1907. Частное собрание. Ленинград

24. Зима началась
Х., м. 1909. Частное собрание. Ленинград

25. Озеро
Х., м. 1907. Частное собрание. Ленинград

26. Пейзаж с лошадью. Этюд
Х., м. 1907. Музей-квартира И. И. Бродского

27. Портрет жены
Х., м. 1908. НИ музей АХ СССР

28. Теплый день
Х., м. 1908. Музей-квартира И. И. Бродского

29. В окрестностях Парижа
Х., м. 1909. Музей-квартира И. И. Бродского

30. Дом в Париже
Карт., м. 1909. Музей-квартира И. И. Бродского

31. Бой быков в Мадриде
Х., м. 1909. Музей-квартира И. И. Бродского

32. Ослик. Гранада
Х., м. 1909. Частное собрание. Ленинград

33. Портрет А. М. Горького
Х., м. 1910. Музей-квартира А. М. Горького

34. Портрет А. М. Горького. Фрагмент
Х., м. 1910. Музей-квартира А. М. Горького

35. Портрет М. Ф. Андреевой
Х., м. 1910. Музей-квартира И. И. Бродского

36. Фонтан в Риме
Х., м. 1910. ГРМ

37. Дети. У фонтана
Х., м. 1910. Музей А. М. Горького

38. Старый итальянский дом
Х., м. 1911. Музей-квартира И. И. Бродского

39. Автопортрет с дочерью
Х., м. 1911. Музей-квартира И. И. Бродского

40. Сказка
Х., м. 1911. Частное собрание за границей

41. Италия
Х., м. 1911. ГТГ

42. А. М. Горький. Дружеский шарж
Бум., кар. 1911. Музей А. М. Горького

43. Лошадки
Карт., м. 1909. Частное собрание. Ленинград

44. Поздние дачники
Х., м. 1910. Местонахождение неизвестно

45. Спящая Лидочка
Х., м. 1910. Частное собрание. Москва

46. Зимка
Х., м. 1910. Музей-квартира И. И. Бродского

47. Праздник в деревне. Воскресный день
Х., м. 1912. Музей-квартира И. И. Бродского

48. Куоккала. Этюд.
Х., м. 1912. Музей-квартира И. И. Бродского

49. Город вечером
Х., м. 1912. Частное собрание. Ленинград

50. В Тверской губернии
Х., м. 1913. Музей-квартира И. И. Бродского

51. Ворота у околицы
Х., м. 1913. Местонахождение неизвестно

52. Зима
Х., м. 1913. Бердянский художественный музей им. И. И. Бродского

53. Псков. Этюд
Х., м. 1913. Музей-квартира И. И. Бродского

54. Псков. Гостиный двор
Х., м. 1913. Музей-квартира И. И. Бродского

55. Золотая осень
Х., м. 1913. Музей-квартира И. И. Бродского

56. Улица в Пскове
Х., м. 1913. Музей-квартира И. И. Бродского

57. В ожидании старосты
Х., м. 1914. Местонахождение неизвестно

58. Зимний этюд
Бум., гуашь. 1915. Музей-квартира И. И. Бродского

59. В марте
Карт., темпера. 1917. Музей-квартира И. И. Бродского

60. Белые сумерки
Х., м. 1913. Музей-квартира И. И. Бродского

61. Сумерки
Х., м. 1915. Музей-квартира И. И. Бродского

62. Опавшие листья
Х. м. 1915. Музей-квартира И. И. Бродского

63. Сиверская
Х., м. 1915. Местонахождение неизвестно

64. Зимний пейзаж
Темпера, гуашь. 1915. Частное собрание. Ленинград

65. В ожидании
Х., м. 1916. Частное собрание. Ленинград

66. Овцы в загоне
Х., м. 1916. НИ музей АХ СССР

67. Пасхальная ночь
Дер., м. 1917. Частное собрание. Москва

68. Портрет Ф. И. Шаляпина
Х., м. 1911. Частное собрание за границей

69. Портрет И. Е. Репина
Х., м. 1912. Музей-квартира И. И. Бродского

70. Портрет сестры
Х., м. 1912. Частное собрание. Москва

71. Портрет жены
Х., м. 1913. Киевский государственный музей русского искусства

72. Портрет К. И. Чуковского
Х., м. 1915. Музей-квартира И. И. Бродского

73. Портрет О. Д. Талалаевой
Х., м. 1915. ГТГ

74. Портрет писателя И. Я. Гуревича
Х., м. 1915. Частное собрание. Ленинград

75. Портрет О. В. Берман
Х., м. 1916. Частное собрание. Ленинград

76. Женский портрет
Х., м. 1915. Частное собрание. Ленинград

77. Портрет М. Гош
Х., м. 1916. Местонахождение неизвестно

78. Лидочка в кресле
Бум., кар. 1910. Частное собрание. Москва

79. Пейзаж
Бум., кар. 1910-е годы. Местонахождение неизвестно

80. Портрет пианиста М. П. Дулова
Бум., кар. 1910-е годы. Музей-квартира И. И. Бродского

81. Иллюстрация к сказке М. Горького «Воробьишко»
Бум., кар. 1912. Частное собрание. Ленинград

82. Пейзаж с лошадью
Бум., ит. кар., акв. 1914. Музей-квартира И. И. Бродского

83. Поможем солдату! Плакат
Бум., ит. кар. 1914. Музей-квартира И. И. Бродского

84. Беженцы
Бум., ит. кар. 1914. Местонахождение неизвестно

85. Сестра милосердия И. Трояновская
Бум., кар. 1914. Частное собрание. Москва

86. **Казак**
Бум., ит. кар. 1914. Местонахождение неизвестно

87. **Пролетарий**
Бум., кар. 1918. Местонахождение неизвестно

88. **Десять заповедей русского гражданина**
Бум., тушь, перо. 1917. Частное собрание. Ленинград

89. **В. И. Ленин и манифестация**
Х., м. 1919. Центральный музей В. И. Ленина

90. **В. И. Ленин**
Бум., кар. 1920. Центральный музей В. И. Ленина

91. **В. И. Ленин**
Бум., кар. 1920. Центральный музей В. И. Ленина

92. **В. И. Ленин**
Бум., кар. 1921. Центральный музей В. И. Ленина

93. **В. И. Ленин**
Бум., кар. 1921. Частное собрание. Москва

94. **А. В. Луначарский**
Бум., кар. 1920. Музей-квартира И. И. Бродского

95. **Клара Цеткин**
Бум., кар. 1920. Центральный музей В. И. Ленина

96. **Раймонд Лефевр**
Бум., кар. 1920. Центральный музей В. И. Ленина

97. **Джон Рид**
Бум., кар. 1920. Центральный музей В. И. Ленина

98. **С. Панкхерст**
Бум., кар. 1920. Центральный музей В. И. Ленина

99. **И. Рахья**
Бум., кар. 1920. Центральный музей В. И. Ленина

100. **М. И. Ульянова**
Бум., кар. 1921. Центральный музей В. И. Ленина

101. **П. Стучка**
Бум., кар. 1921. Музей Революции СССР

102. **Б. Хейвуд**
Бум., кар. 1921. Музей-квартира И. И. Бродского

103. **Феликс Кон**
Бум., кар. 1921. Музей-квартира И. И. Бродского

104. **Делегат III конгресса Коминтерна**
Бум., кар. 1921. Центральный музей В. И. Ленина

105. **Цюй Цю-бо**
Бум., кар. 1921. Музей-квартира И. И. Бродского

106. **Д. З. Мануильский**
Бум., кар. 1921. Центральный музей В. И. Ленина

107. **С. М. Буденный**
Бум., кар. 1922. Центральный музей В. И. Ленина

108. **Мартин Андерсен-Нексе**
Бум., кар. 1922. Музей-квартира И. И. Бродского

109. **Расстрел 26 бакинских комиссаров**
Х., м. 1925. Филиал Центрального музея В. И. Ленина. Баку

110. **Расстрел 26 бакинских комиссаров. Фрагмент**
Х., м. 1925. Филиал Центрального музея В. И. Ленина. Баку

111. **Зимний пейзаж**
Х., м. 1917. Частное собрание. Ленинград

112. **Зимний пейзаж**
Х., м. 1921 ГРМ

113. **Зимний пейзаж**
Х., м. 1921. Местонахождение неизвестно

114. **Зимний пейзаж**
Х., м. 1919—1921
Музей-квартира И. И. Бродского

115. **Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года**
Х., м. 1929. Центральный музей В. И. Ленина

116. Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года. Фрагмент
Х., м. 1929. Центральный музей В. И. Ленина

117. В. И. Ленин на фоне демонстрации
Х., м. 1924. Музей Революции СССР

118. В. И. Ленин на фоне Смольного
Х., м. 1925. Музей-квартира И. И. Бродского

119. В. И. Ленин на фоне Кремля
Х., м. 1924. Центральный музей В. И. Ленина

120. В. И. Ленин на фоне демонстрации
Х., м. 1927. Центральный музей В. И. Ленина

121. В. И. Ленин на фоне Волховстроя
Х., м. 1927. Актовый зал Смольного

122. В. И. Ленин в Смольном
Х., м. 1930. ГТГ

123. В. И. Ленин в Смольном. Фрагмент
Х., м. 1930. ГТГ

124. М. В. Фрунзе на маневрах
Х., м. 1929. Центральный музей Вооруженных Сил СССР

125. Портрет А. М. Горького
Х., м. 1937. ГТГ

126. Выступление В. И. Ленина на проводах частей Красной Армии на Западный фронт 5 мая 1920 года
Х., м. 1933. Центральный музей В. И. Ленина

127. К. Е. Ворошилов на линкоре «Марат»
Х., м. 1929. Центральный музей Вооруженных Сил СССР

128. К весне. Ворота
Х., м. 1926. ГРМ

129. Летний сад осенью
Х., м. 1928. Музей-квартира И. И. Бродского

130. Лунная ночь
Х., м. 1928. Музей-квартира И. И. Бродского

131. Город ночью
Х., м. 1929. Музей-квартира И. И. Бродского

132. Терраса
Х., м. 1930. ГРМ

133. Аллея парка
Х., м. 1930. ГТГ

134. Днепрострой ночью
Х., м. 1930. Музей-квартира И. И. Бродского

135. Днепрострой ночью
Х., м. 1930. Музей-квартира И. И. Бродского

136. Ударник Днепростроя
Х., м. 1932. Музей-квартира И. И. Бродского

137. Демонстрация
Х., м. 1934. Третьяковская галерея

138. Портрет О. П. Мясоедовой
Бум., карт. 1923. Частное собрание. Ленинград

139. И. Е. Репин
Бум., кар. 1926. ГРМ

140. Ю. М. Юрьев
Бум., кар. 1929. Частное собрание. Ленинград

141. Игрок
Бум., кар. 1920-е годы. Частное собрание. Ленинград

142. Бернард Шоу
Бум., кар. 1931. Музей-квартира И. И. Бродского

143. Т. П. Мясоедова. За чтением
Бум., кар. 1928. Частное собрание. Ленинград

144. А. И. Микоян
Бум., ит. кар. 1929. Музей-квартира И. И. Бродского

145. П. Ф. Куделли
Бум., кар. 1934. Музей-квартира И. И. Бродского

146. Народный комиссар обороны К. Е. Ворошилов на лыжной прогулке
Х., м. 1937. Центральный музей Вооруженных Сил СССР

147. С. М. Киров за работой
Автолитография. 1935. Музей-квартира И. И. Бродского

148. Алупка. Этюд
Карт., м. 1937. Музей-квартира И. И. Бродского

# ФОТОГРАФИИ

## Содержание

7С2
Б88

8-1-2
7—73

Иосиф Анатольевич Бродский
Книга ИСААК ИЗРАИЛЕВИЧ БРОДСКИЙ

М., «Изобразительное искусство», 1973 (1—416)
Москва, А-319, ул. Черняховского, 4-а

Редактор В. М. Моргулис
Художественный редактор В. Г. Терещенко
Технический редактор М. С. Ильина
Корректор Л. М. Жарковская

Оформление и макет художника Ю. Л. Коннова

Сдано в набор 7/VIII-72 г.
А06271. Подписано в печать 20/IV-73 г.
Формат 70 × 90$^{1}/_{16}$. Бумага мелованная 120 гр.
Печ. л. 26. Усл. печ. л. 30,16. Уч.-изд. л. 25,204.
Изд. № 2-614. Зак. 3165. Тираж 30 000. Цена
Ордена Трудового Красного Знамени
Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова
Союзполиграфпрома при Государственном комитете
Совета Министров СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
Москва, М-54, Валовая, 28

